

Cartea de față este rezultatul unor observații făcute în timpul lecturii a numeroase colecții, mai vechi și mai noi, de poezie populară... Prin prisma analizelor stilistice și literare, propunem alte deschideri problemelor tipice folclorului : de geneză, autor, oralitate etc.

Orientate către o analiză minuțioasă a textului, investigațiile noastre pun în lumină mijloacele de exprimare artistică specifice creației populare. Rezultatele obținute pe această cale sînt cu totul altele decît cele la care ajunge critica literară aplicată la folclor. Și aceasta datorită faptului că se pleacă de la studiul limbajului, unul la colindă și altul la baladă sau doină etc. Deși procedeele retorice și sistemul metaforic rămîn aceleași, ele sînt potențate diferențiat. Căci în fiecare caz în parte avem de-a face cu un anumit meșteșugar, cu un anumit mediu lingvistic și cu o anumită funcție social-artistică. Așadar, în fiecare din categoriile folclorice cuvîntul este chemat să exprime esențe artistice noi.

ISBN 973—24—0016—1

Lei 15

GHEORGHE VRABIE

DIN ESTETICA POEZIEI POPULARE ROMÂNE





# SINTEZE LYCEUM

## GHEORGHE VRABIE

# DIN ESTETICA POEZIEI POPULARE ROMÂNE

EDITURA ALBATROS 

ISBN 973—24—0016—1

# PREFAȚĂ

*Cartea de față este rezultatul unor observații făcute în timpul lecturii a numeroase colecții, mai vechi și mai noi, de poezie populară. Este așadar, rezultatul din lectura intimă, interioară,—ceea ce înseamnă mult. Nu este un studiu „din afara" textului, de impresii generale, eseistice — desigur valoroase și acestea —, ci totalizarea multor mijloace de exprimare: figuri eufonice, sintactice, dar mai cu seamă de vorbire figurativă, constituite în adevărate sisteme tipice diferitelor categorii poetice. Înregistrarea acestora ilustrează bogăția limbajului cotidian, sublimat în formă de poezie. Se adaugă la toate acestea, modalități caracteristice de frazare, alături de diferite aspecte ale discursului folcloric, desăvîrșit, cu alte cuvinte, în structuri artistice deosebite fiecărei categorii. Asemenea considerații ne-au condus la o estetică diferențiată.*

*Prin prisma analizelor stilistice și literare, propunem alte deschideri problemelor tipice folclorului: de geneză, autor, oralitate etc. În prima parte — subintitulată* Coordonate socio-culturale *— demonstrăm că autorul creațiilor poetice nu este poetul „de geniu" ci un* ins meșteșugar, *mare individualitate, cunoscător al regulilor folclorice categoriei respective pe care o colportează. În partea a doua —* Materialitate lingvistică *— abordăm probleme de armonie a poeziei populare, de plasticitatea lexicului etc., ca în ultima parte, să circumscriem limitele unor categorii folclorice: baladă cimilitură, doină etc.*

*Ca lectura să fie fluentă, am renunțat la trimiterile bibliografice în subsolul paginii, enunțînd în text numai numele culegătorului sau al autorului studiului, celelalte date găsindu-se în bibliografia finală.*

AUTORUL

# SENSUL ÎNNOITOR AL STUDIULUI

*Despre poezia populară s-au scris studii substanțiale de către profesorii D. Caracostea, O. Densusianu. T. Papahagi iar mai tîrziu de către Ov. Papadima, A. Fochi, Al. Amzulescu ș.a. Toate abundă în informații privind geneza, circulația, unele aspecte artistice etc. Un studiu însă referitor la estetica poeziei populare, în ceea ce are ea mai caracteristic frazei poetice și structurilor în sine, lipsește. Cel de față vine să umple acest gol. Ne-am oprit, ca metodă proprie, asupra retoricii și poeticii, discipline importante ale esteticii.*

*Este surprinzător cum vechiul concept despre* ars dicendi *a generat în epoca modernă, viziuni noi despre interpretarea operei literare. Condamnat ca desuet (într-o vreme a fost obiect de studiu în învățămînt), conceptul de retorică a fost scuturat de praful gros adunat secole de-a rîndul și așezat la viață, revificat către o nouă retorică. Semnalul a fost dat îndată după primul război mondial de către* formaliștii ruși, *apoi de către* new-criticismul *anglo-saxon, ca să fie dezvoltat de* structuralismul francez. *Un grup de cercetători belgieni a redactat chiar un studiu de* Retorică generală *(tradus și în limba română, 1974). O evoluție asemănătoare a avut și poetica.*

*Unele rezultate ale acestor investigații din tratatele clasice, în frunte cu Quintilian ca și altele mai recent apărute, ale lui Țv. Todorov, ne-au deschis calea către o altă înțelegere a creațiilor orale și ne-au condus la un* statut estetic *al acestora.*

*Am adoptat ca esențial în studiul esteticii creațiilor folclorice atît retorica cît și poetica acestora, ambele fiind de mare folos spre înțelegerea structurilor orale. Deși între cele două discipline sînt deosebiri, cea dintîi punînd accentul pe discursivitate, folosind anumite formule fixe, șabloane,* procedee tipice *anumitor categorii, cea de a doua, poetica caută să surprindă semnificații simbolice, punînd accentul pe limbajul plastic, metaforic, cu care scriitorul individual ca și performerul creațiilor orale sînt familiari. În timpul debitării se stabilește între retorică și poetică un anumit echilibru în funcție de natura materiei cît și de geniul nativ al creatorului popular. Vom spune că avem de-a face cu o* poetică normativă, *ce are cadru fix, de care se ține seamă în timpul colportării diferitelor categorii folclorice.*

*Așadar considerăm atît retorica cît și poetica ca cele mai adecvate discipline ale esteticii orale ce oferă mijloace mai precise, o tehnică prețioasă explicitării, formativității valorificării creației orale. Astfel că producțiile folclorice sînt scoase din marasmul generalizărilor subiective în care au fost așezate de epoca romantică a secolului al XIX-lea și în care continuă să se afle și în vremea noastră.*

*Cititorul studiului de față ia cunoștință cu sisteme stilistice diferențiate, cum ar fi retorismul fluent al eposului popular sau metaforismul cimiliturilor și simbolismul colindelor etc., fiecare din acestea fiind organizate în mecanisme retorice și poetice ficționale, adecvate, din care nu lipsesc spontaneitatea și invenția. Ele funcționează în strîns raport cu rostul pe care îl îndeplinesc dependent de cercul de ascultători fiind dirijate de sisteme procedurale, normative proprii fiecărui categorii. La locul cuvenit arătăm detaliat asemenea fenomene identificate pînă la evidență în creațiile folclorice românești. Utilizăm frecvent termenul de structură, ca unul ce exprimă, în mod vizibil, relația dintre parte și întreg. În analiza ce întreprindem pe seama fie a poemei ori a colindei, fie a cîntecului de ceremonial, procedăm la segmentarea discursului ca parte integrată întregului structural. În modul acesta ne îndreptăm spre o cale nouă : evoluăm de la generalizările subiective, la circumscrierea exactă a faptului folcloric ca artă. Și astfel cîmpul investigațiilor se extinde în funcție de complicate tehnici retorice și poetice, folclorul devenind o materie exact circumscrisă, la fenomene ce se află și la îndemîna scriitorului de mare literatură (de aceea nu trebuie făcut un categoric distinguo între cele două, folclorul fiind privit ca o artă sui generis).*

*Deși termenii folosiți sînt greoi, uneori rebarbativi, (utilizați încă din antichitate), i-am păstrat ca unii ce exprimă mai exact fenomenele stilistice din folclorul românesc. Ne-am dispensat de acei cărora li s-au putut substitui alții mai accesibili, introduși în poeticile moderne.*

*Înainte de a aborda probleme de bază ale cercetării noastre, considerăm util să schițăm cîteva aspecte metodologice care aduc fire conducătoare în întreaga expunere. Ne-am oprit, cum spuneam, asupra a trei dintre ele, și anume : 1. asupra autorului anonim, nu genial — cum se afirmă — ci un iscusit meșteșugar ; 2. asupra caracterului funcțional al creațiilor folclorice ; 3. asupra creației orale — ca expresie a unui mecanism ficțional.*

PARTEA ÎNTÎI

# COORDONATE SOCIO-CULTURALE

Capitolul I

## POETUL ANONIM — UN ISCUSIT MEȘTEȘUGAR

§.1. Se știe că odată cu descoperirea și publicarea poeziei populare, s-au ridicat numeroase întrebări cu privire la geneza și natura ei intimă, la modul *cum* a luat naștere și, deci, la autorul poeziei populare. Toate au fost probleme dezbătute cu aprindere. Intervenind în discuții spirite de formații dintre cele mai diverse, scriitori întîi de toate, apoi esteticieni, filologi, etnologi etc. era de așteptat ca și punctele de vedere îmbrățișate să fie deosebite. Varietatea acestora a dus la crearea unor curente și școli, punînd în circulație un bogat capital de idei, cu o interesantă istorie a lor ce a dus la constituirea unei noi discipline : folcloristica.

**§.1.1.** Cu privire la geneză răspunsurile au fost în dependență și de epocă. Într-o primă fază actul creației fiind învăluit în taină și mister, și sensul lui a fost exprimat la modul vag, general.

Formularea lui M. Kogălniceanu este tipică pentru un mare număr de scriitori români (francezi, germani, englezi) : „Cele mai multe din aceste cîntece sînt producțiile spiritului romantic al *întregului popor*, întîi de toate al celor din colibe, de la turme și cirezi". Asemenea cuvinte, auzite în preajma anilor 1840, în plină epocă romantică, au fost reformulate în diverse forme.

Concepția izvora dintr-o stare sufletească tipică vremii, aceea că poezia populară, fiind prea frumoasă și perfectă, ar fi fost imposibil să fie operă a „unuia" : „*Un singur om* n-ar avea o comoară așa de bogată de imagini, de idei mărețe, în presimțiri duioase", susține Al. Russo. Așadar, numai *întregul popor*, toți împreună ar fi în stare să creeze adevărate bijuterii, expresie a spiritului lor. Din această ambianță se desprinde și formularea poetului german. L. Uhland : „Nu e numai o formă goală a vorbirii că popoarele compun poetic". Asemenea concepte au fost conjugate în diverse forme.

**§.1.2.** **Într-o perioadă mai apropiată de vremea noastră, mai realistă și în ce privește problema în discuție, dezbaterile au luat o întorsătură cu totul opusă. Fiind negată posibilitatea unui „autor colectiv", căci ar fi greu de conceput o operă a mai multora, se ajunge la concluzia că *unul* singur și numai acesta este în stare și în domeniul folclorului să plăsmuiască poezie sau proză (basm), ca și orice altă creație orală. Aspectul a fost supus, la români, unei atente analize de către G. Coșbuc, opinînd și el**

pentru individul singur creator de folclor. Şi un estetician ca B. Croce se pronunță categoric împotriva celor exprimate mai sus în felul următor : ...*Nici o poezie nu este colectivă la origine*, pretinzîndu-se pentru ivirea ei persoana unui poet" (subl. n.).

§.1.3. Ca o reacție împotriva spiritului romantic, către sfîrşitul secolului trecut s-a mai conturat o altă direcție, ca o completare a celei de mai sus, reprezentată la români de către B.P. Hasdeu şi anume : opera folclorică fiind creație a unui singur autor, ea devine a tuturora, deci colectivă, prin *circulație*.

§.1.4. Acest succint tur de orizont, întreprins asupra procesului istoric al genezei creațiilor orale, ne-a fost necesar spre a afirma — prin prisma retoricii — un nou punct de vedere şi anume : poezia populară ca operă a unui *iscusit şi de talent meşteşugar*. Cu alte cuvinte, autorul în folclor nu mai este privit ca un ins inspirat, înzestrat cu har divin, cum încercau romanticii să susțină ; şi de asemenea nici colectivitatea, adică mai mulți („toți") cum arătau alții. Mai aproape de adevăr se apropie cei care susțin că poezia populară se creează şi recreează în procesul circulației.

Din întreaga lucrare de față va rezulta că autor şi colportor este insul stăpîn pe o sumă de *procedee* tipice categoriei respective, pe care le manevrează şi asamblează cu talent şi sensibilitate într-o nouă viziune artistică. În unele cercetări apar termeni noi : de „emitent" sau „performer", iar pentru cercul de ascultători, cel de „receptor". Păstrînd şi folosind termenul de autor, nu-i conferim acestuia nicidecum atributele „scriitorului" de literatură. De aceea îl dublăm deseori cu termenul de colportor, specificînd că balada este zisă de lăutar, doina cîntată de tînăra fată ori nevastă, colinda — de grupul de feciori ş.a.m d. Acțiunea de transmitere este întreprinsă de aşa natură, încît creația devine perfectibilă incontinuu prin talentul colportorului şi plasma unui mediu lingvistic, în care acesta trăieşte, şi de asemenea schematizată, redusă la prozaic, în gura altui „emitent" mai puțin înzestrat. Mijloacele de comunicare artistică abundă în mediul lingvistic al colectivităților, iar autorul anonim meşteşugar (poet sau prozator), înzestrat cu o cunoaştere a procedeelor şi o stăpînire a unui limbaj plastic, variabil şi acesta în funcție de mediul lingvistic al zonei, desăvîrşeşte neîncetat motiv şi temă, creația orală ajungînd astfel în zona măiestriei artistice.

Prin studiile de retorică şi poetică a folclorului, se ajunge, aşadar, nu numai la evaluarea creațiilor folclorice, ci la însăşi explicitarea procesului generativ.

§.2. Vorbind despre autorul anonim ca mare *meşteşugar* în arta de a zice balada folclorică, cimilitura, basmul etc. se impune de la sine înțeles conceptul de interpretare. Adică în locul obişnuiților termeni de inspirație sau creație, a interpreta un subiect arhicunoscut înseamnă a proiecta evenimentele în spațiu şi timp, prin acele mijloace tipice unei arte vizuale şi auditive ; mai înseamnă a se concentra asupra subiec-



tului în aşa fel, ca verigile episodice create să cointereseze un auditoriu, a cărui lipsă nu poate fi gîndită. Interpretînd, aşadar, colportorul (performerul), cu profil psihic şi moral bine definit, suprimă şi adaugă motivului, în continuă circulație, acele laturi necesare subiectului debitat. Numai aşa se explică cum lăutari de mare faimă : unul cunoscut de Al. Russo în munții Sovejei, altul de G. Dem. Teodorescu, în şesurile Brăilei, iar un al treilea între dealurile ieşene, de către Costăchescu-Sadoveanu, toți au zis, cu mare răsunet, în chipuri diferite celebra baladă a Mioriței, fără să reproducă aidoma motivul. Iar ca aceştia atîția, şi cu atîtea creații orale de mare prestigiu. Numai printr-o cunoaştere a legilor generale, tipice genului baladesc, care determină anumită reprofilare a motivului, fiind în raport direct cu spațiul şi epoca, cu noua vocație a altui interpret, toți sînt virtualmente în stare să recreeze motivul.

### IMPROVIZARE ŞI ORGANIZARE

§.2.1. Din cele expuse rezultă că opera folclorică, în speță vechile cîntece narative ori basmele, nu poate fi concepută ca o activitate riguros gîndită dinainte. Considerăm că ea trebuie privită *ca o neîntreruptă încercare nu lipsită de călăuză, ca o improvizare în curs de organizare*. Vom spune că bardul anonim ştie motivul tradițional, legendar, cunoaşte unele scheme ce-i devin obligatorii, drept călăuză în noua reformulare, dar numai în timpul execuției, a interpretării, poema capătă semne fizice inedite, expresie a unei forțe interioare, concretizată într-un sistem retoric şi plastic, uneori propriu talentului său. Astfel că acela care este solicitat „să zică", bardul-lăutar cunoscut altădată, văzut la noi pînă în ultima vreme, în timp ce se produce se lasă, pe de o parte, a fi călăuzit, iar pe de alta, stimulat către noutate, către o improvizare. Distingerea între ce e moştenit prin tradiție şi ceea ce se adaugă ca inedit, ca invenție proprie, nu e greu de făcut. La locul potrivit arătăm acest lucru.

Artistul găseşte, în timpul execuției, în versurile-şablon puncte de sprijin, ca numai astfel scopul propus să devină sigur, în mintea şi sufletul lui. Schemele sînt acele care-i dau siguranța debitării subiectului, devenind călăuză şi sprijin în configurarea, în acelaşi ton şi culoare, a altor imagini izvorîte în toiul „zicerii" cîntecului. Improvizarea se desfăşoară aşadar, pe parcursul ei, în limitele a două coordonate: a) a versurilor călăuză (deseori itinerante, clişee-şablon), moştenite în cadrul subiectelor şi b) a versurilor inedite (a numeroase segmente). Acestea nu apar ca părți asociate, ca şi cum ar veni din zone îndepărtate una de alta. Făcînd un acelaşi organism poetic greu de izolat, pot fi observate şi catalogate, cu toate că apar ca şi crescute împreună, dezvoltate unele din altele, ca sufletul de trunchi.

Devenind propriul drum al creației interpretului şi creatorului anonim, încheiat perfect în timpul execuției, putem spune că aceasta

e singura metodă de creație, o direcție operantă. În această privință nu se întîlnește nici o aventură, doar, rareori abateri, care nu pot schimba fundamental motivul.

Improvizarea este, prin urmare, tocmai producerea lăsată pe seama ei înseși, desfășurată în limitele semnalate mai sus, prilej bun, totodată și la organizarea materiei ca operă poetică coerentă. Căci conceptul vrea tocmai să desemneze acțiune spontană, dar organizată pe parcursul interpretării producerii folclorice.

Ne întrebăm la ce folosește o dezbatere detaliată asupra acestor aspecte ale creației operei folclorice? La nimic altceva decît la corectarea și întregirea vechii formulări care a impulsionat greșit spiritul, că opera folclorică este artă tradițională, moștenită și transmisă „din gură în gură". Din acest mod de a gîndi, au decurs multe erori și au ținut în loc cercetarea folclorică. Improvizarea, ca un exercițiu în acțiune complexă, lipsind cu desăvîrșire din dezbaterile anterioare, deschide căi noi spre analiza mijloacelor de comunicare și valorificare a creațiilor folclorice.

Dar improvizarea care ne conduce, în mod inevitabil, către procesul de organizare a materiei, facilitează inventarierea unor procedee greu de crezut că ele ar fi scornite de un Poet cu cultură literară. Încît versurile ori episoadele considerate ca invențiuni ale lui Alecsandri sau altor culegători, vedem că fac parte dintr-o recuzită folclorică proprie poeziilor folclorice orale.

### DEPLINĂTATEA FORMATIVĂ A POEZIEI FOLCLORICE

**§.2.2.** Dacă opera folclorică se naște ca improvizare, trăiește și se dezvoltă în timpul execuției sale, această natură îi asigură, în timpul circulației, o deplinătate artistică. Numai acele motive, mai cu seamă din sferă lirică — doinele — sau cîntecele tradiționale de înmormîntare, ori cîntecele bătrînești, cimiliturile, ca și basmele —, care s-au găsit îndelungă vreme pe buzele atîtor executanți, au fost rotunjite și ridicate în sfera unei arte desăvîrșite. Avînd un circuit închis, reluarea făcîndu-se în cuprinsul aceluiași motiv, mijloacele de comunicare au fost perfectate neîncetat. Exprimate inițial desigur, incomplet și la modul rudimentar, prin reluarea motivului de-a lungul vremii au găsit în alții mai de talent, momentul desăvîrșirii. Așa se vor fi petrecut lucrurile cu Miorița „zisă", la o formă desăvîrșită, de către cîntărețul sovejan, apoi de altul din Muntenia, Moldova ș.a.m.d. Mereu recreat și reimprospătat prin alte semne lingvistice, bătrînescul cîntec este departe de a fi considerat „rest", o reproducere după memorie.

Prin Umberto Eco, și operei folclorice i se profilează mai bine conturul formativității ei. Aceasta apare mai mult decît oricare, organizată nu la modul univoc finit, ci încredințată interpretării, ea e „deschisă" neîntreruptei perfectări (cu degradări). O variantă dintr-o epocă, tinde



către o altă structură, în alta. În poezia narativă și în basme strălucește o libertate infinită, ce tinde către multiple raporturi posibile.

Din asemenea observații rezultă că dacă antecedentele mitice și antropologice, de natură subiectuală, rămîn constante, modificabile și fluctuante sînt structurile formale, sistemul retoric, particularismul plastic, în funcție de mediu și darul de improvizare al interpretului. Constant mai rămîne și *tonul*, cu structura frazei.

Prin urmare opera folclorică, este rezultat al dinamismului interpretărilor, devenită model prin desele reluări, uneori variante strălucite, dar, de multe ori, și încercări neizbutite. Unele și altele coexistă, se explică reciproc, fiind rezultat al unui îndelungat proces formativ. În această continuă exersare stă însuși secretul deplinității operei. Perfecțiunea artistică (căreia i se alătură și destule imperfecțiuni) ilustrează tocmai caracterul fundamental al creației : de a nu fi imobil „rest", ci recreare mereu fluctuantă, dinamică. Încremenirea pe loc, într-o imobilitate rece, cum rareori întîlnim în cîmpul folclorului nostru, demonstrează tocmai că opera este a poporului, făcută de unii în timpul improvizării, a execuției ei în mijlocul cercului de ascultători. Stadiul atins, la un moment dat, de exemplaritate, nu modifică cu nimic destinul operei : de a fi mereu vie, dinamică. În timpul execuției ei, unul adaugă un episod, o parte străină corpului inițial iar altul elimină altceva. Adaosul ori lipsa, modificînd structura, nu exclude posibilitatea ca improvizarea să fie reușită. Deschisă tuturor modificărilor, reușita stă în arta colportorului de a îmbina armonios limbaj și subiect. Dacă rezistă și trece cu succes înlocuirile ori adaosurile, auditorul rămîne surprins de deplinătatea operei, a cărei perfecțiune este absolută, independentă. Multe din asemenea gînduri își vor afla o totală ilustrare în analiza bogatului material propus spre valorificare altor perspective.

Capitolul II

## MEDIUL LINGVISTIC

**§.3.1.** O altă problemă dezbătută în folcloristica generală a fost a mediului social. Cercetările au fost îndreptate însă mai mult către natura intimă a conceptului, spre a releva categoriile sociale, ca generatoare ori purtătoare de valori artistice. Astfel sînt cunoscute numeroase intervenții în determinarea conceptului de „colectivitate" (Gemeinschaft), spre deosebire de acela al „unităților" sociale ; nu mai puține sînt cele cu privire la relevarea laturii psihologice, etnografice ori etnologice a creației populare. Din asemenea dezbateri a lipsit total preocuparea de a pune în lumină *mediul lingvistic*. Prin studiul de retorică și poetică a textului, acesta ne apare de foarte mare importanță în ex-

plicarea naturii şi valorii creaţiilor orale, ca unul ce formează scheletul şi însăşi plasma lor.

Faptul că autorii şi colportorii de folclor convieţuiesc cu semenii lor, îşi duc viaţa de toate zilele în mijlocul maselor ale căror aspiraţii, sentimente, datini, le ridică în sfera poeziei printr-un limbaj comun tuturora, constituie o stringentă realitate ce nu poate fi pierdută din vedere. Astfel mediul lingvistic reprezintă coordonata fundamentală, face parte integrantă din însăşi poezia folclorică.

**§.3.2.** Spre a aşeza problema în limitele ei fireşti, socotim necesar să formulăm, tot de la început, un răspuns la o întrebare ce ni s-a impus şi pe care şi-ar pune-o şi cititorii noştri, anume: este limba uzuală, vorbită de ascultătorii poeziei populare, însăşi limba acestei poezii? Cu alte cuvinte, acel „unul" care se ridică din mijlocul maselor şi-i exprimă aspiraţiile, sentimentele, impunîndu-se ca „poet anonim", foloseşte el limbajul comun? Nu cumva este înzestrat cu alt limbaj poetic, inventat special, deci, deosebit de al celor mulţi? Studierea folclorului din perspectivă retorică şi poetică dezvăluie arătînd exact cum stau lucrurile. Fără îndoială că „autorul" şi, în aceeaşi măsură şi colportorii de folclor, sînt dotaţi cu o natură psihică, poetică, mai deosebită faţă de semenii lor din colectivităţile din care ei înşişi fac parte. Cei mai mulţi dintre aceştia au darul expunerilor colorate, sînt mai talentaţi decît „masele". Dar, mai cu seamă, ei cunosc procedeele artei folclorice, sînt *mai buni meşteşugari*, ca să ne exprimăm mai exact. Dar şi în asemenea situaţie, a crede că ei se desprind total de ambianţa mediului social şi mai cu seamă a mediului lingvistic, că ei sînt stăpîniţi de ideea de a folosi un limbaj poetic propriu, deosebit de cel comun, n-ar însemna nimic altceva decît ca poetul anonim să se interpună, prin opera sa, ca autor al unei arte individuale. Ceea ce se întîmplă uneori în lumea satelor, dar asemenea poezie nu este folclorică „tradiţională" (cf. Gh. Vrabie, *Folclorul...*, 1947, p. 77 şi urm.). Ca aceasta să se menţină în limitele unei creaţii orale, ea trebuie să rămînă aproape de limba vorbită a celor mulţi. Esteticianul german K. Vossler a surprins fenomenul în cuvinte sugestive, cînd afirmă că în poezia populară „... *se revarsă seminţele şi roadele poetice ale tuturora*"; că „... opera literară nu este populară şi naţională, fiindcă autorul dispare în umbra anonimatului, *ci fiindcă el se adăposteşte cu toată fiinţa lui în umbra limbii poporului*". (subl. n.; în *Poetică şi stilistică*, p. 10). Formularea ni se pare cea mai potrivită.

Fără să negăm talentul şi măiestria fiecăruia dintre cei ce cîntă doine sau balade, colportează folclor, aceştia toţi cunosc bine limbajul celor în mijlocul cărora trăiesc. Dar în plus faţă de aceştia, ei cunosc şi mînuiesc cu dexteritate mulţimea variată de clişee, procedeele stilistice, se supun modelului în continua lui desăvîrşire artistică. Numai datorită acestora poezia populară devine mai expresivă şi se situează în sfera clasicităţii orale recunoscute.



**§.3.3.** O însemnată întregire a teoriei mediului lingvistic aduce Ch. Bally. Prin scrierile sale, acesta pune în lumină tocmai virtuţile artistice ale limbii vorbite. Avînd drept punct de plecare, în interesantele sale consideraţii, spontaneitatea şi naturaleţea limbii cotidiene (o reluare, la un mod ştiinţific, a ideilor lui G.B. Vico şi I.G. Herder), Bally arată că aceasta este cu mult mai bogată în „material expresiv" decît limba „scrisă" a intelectualilor. Prin mulţimea de cuvinte argotice — dialectale am spune noi —, prin vocabular, deci, ea conţine fantezie, şi prin toate vorbirea comună devine mai afectivă şi are o mai mare putere de evocare a diferitelor medii şi forme de viaţă (I, p.210). Este tocmai ceea ce ilustrează folclorul.

În altă parte Bally mai arată că fiecare grup distinct şi fiecare formă de activitate tind să creeze un tip special de expresie (*Ibid.*, p. 220 şi urm.).

Prin prisma unor asemenea adevăruri, cărora ne alăturăm ca fiind foarte importante pentru valorificarea estetică a creaţiilor orale, se observă că există un limbaj cu trăsături specifice baladei şi altul colindei sau doinei, cimiliturii ş.a.m.d. Fiecare din aceste categorii fiind ancorate în anumite medii sociale şi fiecare dintre ele avînd funcţii specifice şi modalităţile de exprimare variază de la o categorie la alta, evoluează către structuri poetice aparte.

**§.3.4.** Distincţia făcută mai sus este importantă şi fiindcă aduce după sine un firesc corolar privind retorica şi poetica folclorului: consideraţiile estetice, întreprinse asupra stilului şi limbajului poetic, vor fi făcute, nu la modul general, „asupra poeziei populare", căci atunci ele s-ar pierde într-o sumă de generalizări, de impresii subiective. Orientate către o analiză minuţioasă a textului, investigaţiile noastre vor pune în lumină mijloacele de exprimare specifice unei categorii avînd o funcţie tipică. Rezultatele obţinute pe această cale vor fi cu totul altele decît cele la care ajunge critica literară aplicată la folclor. Şi aceasta datorită faptului că se pleacă de la studiul limbajului, unul la colindă şi altul la baladă sau doină etc. Deşi procedeele retorice şi sistemul metaforic rămîn aceleaşi, ele sînt potenţate diferenţiat, căci cu fiecare în parte avem de-a face cu un anumit meşteşugar, cu un anumit mediu lingvistic şi cu o anumită funcţie social-artistică. Aşadar, în fiecare din categoriile folclorice cuvîntul este chemat să exprime esenţe artistice noi.

Sîntem cu totul de acord cu gîndirea estetică a ilustrului savant ceh Jan Mukarovský, care susţine că limbajul poetic: „... nu este totdeauna un limbaj *ornamental*"; „nici *frumuseţea* nu este un semn permanent al cuvîntului poetic"; de asemenea limbajul poetic: „... nu este identic nici cu limbajul *emoţional*, menit să exprime sentimentele"; în sfîrşit: „nici prin *plasticitate* limbajul nu poate fi definit în mod integral" (în *Poetică şi stilistică*, pp. 195 — 196; subl. n.), ca apoi esteticianul citat să încheie importantele consideraţii cu ideea că limbajul

poetic poate fi definit: „... *numai prin funcția pe care o îndeplinește*", care se concretizează într-o „*modalitate de utilizare*" (*Ibid.*, p. 197).

Este tocmai ce ne demonstrează creațiile folclorice. De aceea în analiza ce vom întreprinde, privind modalitățile de exprimare artistică în folclor, distincția făcută de esteticianul praghez devine operatorie. Din cîte se va vedea mai departe, stilul și limbajul poetic variază de la o categorie la alta: într-una este plastic, ornamental, metaforic, într-alta devine retoric sau emotiv, simbolic. Astfel, ar fi greu de spus că mijloacele de exprimare în poezia incantațiilor sînt de natură metaforică, ornamentală, cu toate că nu lipsește epitetul; ori emoțional, în cimilituri. Ceea ce conferă în cel dintîi caz farmec poetic, impunîndu-se ca dominantă stilistică proprie, este structura frazei cu un schelet retoric, pe undeva întîlnit și în balade. Acestei naturi i se adaugă un lexic specific, uneori straniu ori banal, dar întotdeauna distins printr-un cromatism pitoresc. Cimilitura însă, din cîte se va vedea, se constituie ca gen în virtutea unui sistem metaforic. Această categorie folclorică nici n-ar putea exista fără stratul figurativ, fără o sumă de elemente fono-stilistice, care răspund tocmai funcției îndeplinite în mijlocul colectivităților. Pe cînd mijloacele de exprimare în colindă poartă alte semne. Fără să-i lipsească ceva din structura frazei poetice retorice ori a limbajului metaforic, genul se distinge printr-o excesivă plasticitate. Prezența simbolului arhaic are rol ordonator de sensuri poetice, determinînd structuri lingvistice originale. Fără acest trop, categoria folclorică n-ar fi în stare să se constituie, acest semn lingvistic distinctiv fiind chemat și impus tocmai de funcția pe care ea o îndeplinește în societate.

Varietatea limbajului folcloric devine, deci, ilustrativă pentru fiecare categorie în parte.

§.3.5. Din succinta expunere de mai sus, rezultă că limbajul poetic al folclorului își are, așadar, rădăcinile ancorate puternic în limba vorbită a colectivităților. Prin meșteșugul colportorilor se depășește însă acest stadiu prim, rudimentar. Poeții anonimi, deși analfabeți și necunoscători ai unor reguli literare, devin mari artiști prin profundele lor intuiții înnăscute. Datorită acestora și, mai cu seama, printr-o perfectă cunoaștere a procedeelor tipice categoriei sau genului pe care-l reprezintă, năzuind către perfectibilitate artistică, ei izbutesc să ne dea opere folclorice de adevărată clasicitate.

Dacă ar fi să ne întrebăm la ce se reduce substanța estetică a limbii uzuale folosite în folclor, am răspunde la:

— formulări zonale expresive;

— un lexic poetic cu multe calități plastice și evocative;

— construcții sonore, onomatopeice;

— un sistem metaforic, simbolic, cu rădăcini înfipte în stadiul prim al limbii vorbite;

— un sistem retoric, specific, fundat pe repetiții;



— o sumă de clișee solicitate de o artă ce este debitată în fața unui public.

Acestea și numeroase altele asemenea mijloace de comunicare formează stratul de bază al limbajului poetic al folclorului. Chemate să exprime poezia, acestea toate sînt ridicate în sfera unei arte tipice de către poetul anonim, după un meșteșug pe care fiecare îl stăpînește în raport cu categoria respectivă.

**Caracterul plastic al limbajului**

§.4. La lectura textelor folclorice, observăm la autorii anonimi o firească înclinare, ca rezultat al unei practici milenare: de a se exprima sub haina multicoloră a limbajului figurat. Căci ce ar însemna cimilitura fără metaforă, colinda fără simbol ori poeziile de ceremonial (cîntecele de înmormîntare, orațiile de nuntă) fără alegorie și mit? Nimic altceva decît o proză nudă a realităților în care trăiesc colectivitățile rustice. Or, transpunerea acestora în planul figurativ duce tocmai la o poezie fastuoasă, prelungire firească a vieții și a limbajului.

Este interesant de remarcat că alte creații, decît cele citate mai sus, ca: sentențiile și incantațiile, într-o mare măsură chiar poezia narativă eroică, nu mai sînt așezate pe limbajul figurativ. Expresie vizibilă a unor sisteme retorice, fundate pe figuri discursive, repetitive, acestea din urmă au alt profil artistic. Dar fie că unele sînt dependente de procedee stilistice iar altele de imaginile plastice, toate pleacă de la structurile vorbirii uzuale. Așa stînd lucrurile, ne dăm bine seama că limbajul poetic, redus la procedee și tropi, nu poate fi privit drept invenție ci mai mult o organizare pe parcursul „zicerii" în sisteme retorice naturale, firești. Denominarea acestora este greoaie, rebarbativă. În această privință M. Fontainer, în celebrul său tratat, ține să sublinieze cu claritate: „... Este adevărat că figurile nu sînt, *ca numele lor* (subl. ns.) o invenție a retorilor sau gramaticilor; ele ne vin de la Natură chiar, ca și cuvîntul, că aceasta însăși le transmite tuturor oamenilor, celui de jos („rustre"), ca și savantului, copilului, ca și omului ajuns matur" (p. 61).

Cu alte cuvinte, atît procedeele stilistice, cît și imaginile vin de la „natură", adică din vorbirea uzuală a oamenilor, nu sînt invenții ale retoricii, cum s-ar putea crede; căutate sînt doar denumirile „figurilor", de cele mai multe ori rebarbative, pe care am socotit că este bine să le păstrăm și noi, fiind acceptate ca instrumente utile de comunicare în studiile de poetică.

Cum rezultă din investigațiile noastre intreprinse asupra poeziei populare, „figurilor", de orice natură, le găsim sorgintea în vorbirea cotidiană, de unde, în cel mai firesc mod, au fost preluate și ridicate de autorii anonimi în sfera creațiilor orale. Astfel, dacă retorica antică a identificat numeroasele procedee și tropi la autorii vechi, M. Fontainer și alții în literatura clasică, Grupul de la Liège, Gh. N. Dragomirescu,

în cea modernă, din studiul de față rezultă că toate își au rădăcina adînc înfiptă în vorbire.

§.4.1. Despre originea populară a limbajului figurat vorbește și Ch. Bally în tratatul său de stilistică franceză (I, p. 184 și urm.). Privind problema în toată complexitatea ei, acesta ține să sublinieze că ar fi o eroare să se creadă că vorbirea figurată ar fi produsul *unui instinct estetic al spiritului uman* (subl. ns.). Considerăm a fi vorba mai degrabă de o neputință a spiritului uman de a abstractiza. Omul obișnuit asociază mai cu ușurință noțiunile abstracte de obiecte sensibile. Încît o metaforă oarecare nu este altceva decît o comparație făcută atunci cînd spiritul „... confond en un seul terme la notion caracterisée et l'objet sensible pris pour point de comparaison" (p. 187).

§.4.2. Considerațiile făcute la modul general, atît de Ch. Bally cît și de M. Fontainer (iar într-o altă epocă de G.B. Vico și J. G. Herder) asupra limbajului figurat al vorbirii comune, ridicat pe o treaptă superioară în poezia populară, capătă limite precise în studiul Elisei Riesel asupra stilului limbii germane vorbite (*Der Stil der deutschen Alltagsprache*, Moscova, 1964). Numeroasele exemplificări privind capitole despre : *Emotionelle Appelmittel*, *Bildhaftigkeit*, *Ausdrucksökonomie* și despre multe alte procedee și imagini plastice ilustrează tocmai capacitatea expresivă a limbii de toate zilele. Un asemenea studiu abordează după o metodă științifică precisă problema mai veche a originii naturale, folclorice, a limbajului poetic. Investigațiile noastre, întreprinse în sfera poeziei populare, românești cu precădere, vin să întregească cele mai de seamă structuri poetice plastice.

## Caracterul asociativ al imaginii

§.5. Creațiile folclorice fiind expresie a vieții colectivităților rurale în diferitele ei momente de bucurie ori tristețe, la sărbători sau în cursul muncilor, este firesc ca imaginile să-și aibă rădăcinile adînc înfipte în însăși substanța acestora. Astfel doină sau colindă, poezie enigmistică, poezie sentențioasă, literatură de ceremonial, toate apar în haina limbajului natural, auzit și folosit de toți în mod curent. Nimic căutat și inventat ad-hoc de către colportori, inși recrutați din mijlocul colectivităților. Debitarea tuturor acestor creații, cu rosturi caracteristice vieții poporului, probează mare măiestrie prin selecția desăvîrșită de-a lungul unei îndepărtate tradiții. Cuvîntul frumos, spus de unul mai înzestrat poetic, este reținut și se adaugă bunului comun. Imaginea, nefiind inventată special pentru poezie, devine expresie firească a trăsăturilor esențiale ale lucrurilor și ființelor. Constatarea curentă a unui spirit mai ascuțit este întruchipată, la modul asociativ, ca metaforă, metonimie, sinecdocă etc. Substituind termenii proprii prin alții figurați, exprimînd cauza prin efect, ca în următoarea formulare : *ce n-are limbă și ciupește* („urzica"), colportorul a creat o enigmă subtilă. Aceasta are darul să încurce și să trezească interes, o mare bucurie în rîndul celor adunați



să „se joace" de-a cimilitul, corespunzînd astfel funcției pentru care a fost creată. De aceea o bună parte din imagini au în substanța lor tocmai această latură : *a limbajului ca joc social*.

§.5.1. În doine caracterul asociativ evoluează în alt sens, în concordanță tocmai cu funcția acestei categorii folclorice. Exprimînd stări sufletești intime, autorii și colportorii nici în cazul de față nu recurg la imagini abstracte. Asociind sentimentele de aspecte ale mediului ambiant, creează imagini vii, de o rară plasticitate. Avem de-a face cu *imagini impresive*, ca să folosim termenul pus în circulație de Henri Morier Deși pe primul plan trece carnația asociativă a acesteia, în dosul ei gîlgîie puternic efuziunile lirice, latura subiectivă a metaforei. Dăm un exemplu ilustrativ în această privință. Eroina din lirică („mîndra"), adresîndu-se direct iubitului, asociază sugestiv sentimentele de care e cuprinsă de sfera muncilor agrare și creează astfel o imagine globală plină de originalitate :

*Măi bădiță Gherasim,*
*cu de drag,* **te-aș băga-n sîn ;**
*și de drag* **te-aș semăna,**
*și de drag* **te-aș secera,**
*și* **te-aș face stog în prag,**
*și* **te-aș îmblăti cu drag,**
*și* **te-aș cerne** *prin sprincene,*
*și* **te-aș frămînta-n inele**
*și* **te-aș da inimei** *mele...*
*doar* **inima te-ar mînca,**
*doar* **de drag m-aș stîmpăra.**
(*Jarnik-Bârseanu* III)

Din cîte se observă, planul dublu – al frămîntărilor sufletești și al asocierii lor de lumea materială – este cu măiestrie dezvoltat, culminînd în ultimul vers. Exemplul dat devine tipic pentru lirica scurtă ardeleană. În alte doine întruchiparea poetică se limitează la catrenul orientat către personificare.

§.5.2. Acest mod de comunicare poetică evoluează în colinde către imaginea simbolic-mitologică. Cîntînd fata îndrăgită sau îndrăgostită, colportorii evocă „grădina cu florile" ; dezvoltînd legende ca lupta feciorului cu leul, aduc un elogiu acestuia. Limbajul devine aluziv simbolic. Asocierile sînt orientate către o altă lume decît cea a mediului ambiant ; își au rădăcinile ancorate într-o altă zonă, mitică, extraterestră, fiind evocate : „luncile" sau „grădina" soarelui, luna etc. Într-o colindă cu temă mioritică, găsim versuri ce izbesc prin puterea de evocare : **strunga** *le era cel* **cercuț de lună** ; / **focul** *le era cea rază de soare* (Viciu, B. XVII, v. 9 – 11) ; într-o alta, dedicată logodnicului, acesta călătorește către logodnică, ... *c-o mînă* **ținînd de lună,** / *cu alta*-**mpletind cunună** (*Ibid.*, B. XXIII, v. 10 – 11).

Ne-am oprit asupra cîtorva ipostaze ale imaginii poetice tipică folclorului, spre a pune în lumină caracterul ei plasticizant. Aceasta are ca ax fundamental *analogia* de diferite nuanțe. Noi am semnalat mai sus lumea concretă, senzorială, imaginea fiind proiectată în însuși mediul ambiant rustic. Dar cu destulă îndrăzneală autorii anonimi se încumetă la asocieri dintre cele mai îndrăznețe, lumea concretă în care viețuiesc fiind proiectată în zone cu totul fabuloase, arta poetului anonim constînd

tocmai în măiestria cu care echilibrează într-o unică viziune cele două planuri. Datorită unui simț artistic ascuțit, colportorii caută să exprime pe cît de plastic, de colorat, pe atît de voalat și aluziv, comunicarea poetică fiind străbătută de simboluri, mai cu seamă cînd este vorba de lumea frămîntărilor intime. Interacțiunea dintre aceste două aspecte ale imaginii folclorice reprezintă forme esențiale ale comunicării poetice. Însăși proiectarea animistă — așa-numitele „personificări" din doine, exprimarea unor sentimente, de „dor" sau „dragoste", de „urît" — se înscrie pe linia imaginii senzoriale, revelatoare de frumuseți nebănuite, de care sînt în stare autorii anonimi.

§.5.3. Prelungiri firești ale limbajului vorbit, imaginile vin încărcate cu calități primordiale legate de însăși esența lor. Este de prisos aici să mai insistăm asupra caracterului lor : *vizual*, *auditiv*, *senzorial*, *evocativ* etc. Toate aceste laturi vor reieși din paginile următoare. Ele sînt departe de incoerența unora create de poeți mărunți ai literaturii scrise. Sînt, este drept, prin deasa folosire, multe imagini *tocite*, dar ingeniozitatea artistului anonim are suficiente mijloace lingvistice ca, orientîndu-le altminteri stilistic, să le întinerească, să le adauge un plus de noutate plastică.

§.5.4. Concepute de retorica veche ca „ornamente", iar de estetica literară ca „formule itinerante", noi privim imaginile din folclor ca expresie a unei gîndiri metaforice. Așa cum mari poeți, de dimensiunea lui Eminescu sau Blaga, Goethe, sînt autorii unui sistem metaforic propriu, tot așa și în cuprinsul creațiilor orale versificate avem de-a face cu o lume de imagini distinse printr-o plasticitate și ea proprie, încadrată într-un anumit sistem retoric. De aceea, și acestea se impun ca valori unanim recunoscute, fiind luate, deseori, de model de mari poeți ai literaturii scrise. Aceasta s-ar datora caracterului lor particular, imaginile poetice nefiind creații strict proprii ale autorilor anonimi. Sistemul și culoarea lor sînt expresie a limbajului uzual, metaforă, metonimie și celelalte imagini cu trăsături particularizante, intrînd în contextură folclorică cu valențele limbajului popular. Rezultat al unei gîndiri metaforice, imaginile devin, așadar, organisme coerente ce exprimă viziunea artistică a unui popor.

§.5.5. Izvorînd din viață, avînd așadar adînc substrat lingvistic comun vorbirii curente, imaginile folclorice sînt naturale, simple dar frumoase ; nu sînt cîtuși de puțin artificioase. Primese din partea autorilor anonimi sarcini artistice, o destinație poetică, materia fiind inculcată în marea artă tradițională a poeziei folclorice. Se poate spune că între cele două sfere coexistă mutual o deplină interacțiune : limbajul folclorului exercită o tutelă asupra exprimării individuale, după cum aceasta din urmă exercită o influență asupra comunicării colective. Spontaneitatea despre care se vorbește este circumscrisă la o sumă de mijloace expresive, de formule tipice, avute la îndemînă din vorbirea curentă. Tradiția înrădăcinată în sînul unei culturi oferă autorilor de poezie



populară anumite tipicuri, pe care fiecare le folosește cu suficientă dexteritate, — efect și al unui act de inspirație. Datorită transmisibilității orale, mijloacele de comunicare au o lungă cale spre o perfectibilitate continuă. Nefiind legate de nimic, de scris de exemplu, imaginile folclorice s-au cizelat și se cizelează mereu, în sfera anumitor medii sociale, căpătînd o mlădiere caracteristică, pitorească. Poeziile fiind debitate, „zise" într-o anumită manieră în fața unui public (mai mare sau mai mic), faptul contribuie la o estetizare a limbajului poetic. Însuși publicul exercită, indirect, control și stimul asupra artei orale.

§.5.6. În cadrul acestor considerații cu caracter general, atragem atenția asupra caracterului *etnologic* și *etnografic* al imaginilor folclorice. Ancorate în varietatea unor medii de viață, frumusețea lor vine însoțită de pitorescul peisajului și firea deschisă către lumină și culoare a maselor.

Toate cele semnalate mai sus își vor găsi ilustrare în paginile următoare.

### Imaginea folclorică și epoca

§.6. În aceste preliminarii încercăm să schițăm cîteva sugestii privitoare la natura imaginii folclorice și relațiile ei cu epoca. Fiind poezie străveche — Hasdeu susține că doina, de exemplu, ar fi dacică —, ne întrebăm : păstrează imaginea artistică orală *ceva* din modalitatea de configurare tipică anumitor epoci ? Are, deci, imaginea folclorică o vechime multiseculară ? Ca răspunsul nostru să fie mai deplin, socotim că, alături de configurația acesteia, nu trebuie să neglijăm : semantica ei, topica frazei și chiar concepția de viață („*Weltanschauung*" -ul) ce stăpînea arta.

§.6.1. Astfel, ținînd seama de acești factori, ne apare destul de limpede ideea că imaginea analogică a unor practici agrare, ca a „caloianului" sau a „paparudelor", este destul de arhaică ; ea s-ar fi putut dezvolta în epoca vechii culturi carpato-dunărene. Conturul lor straniu se conjugă cu însăși structura paratactică, eliptică, a topicii, cu o muzicalitate și ritmică specifică, din care nu lipsesc paranomaziile, homeoteleutonul și alte procedee tipice vechii poezii.

Tot din aceeași sferă a străvechimii provine și imaginea alegorică din unele cîntece de ceremonial (de înmormîntare sau nuntă). Procedeul analogic capătă semnificații adînci, autorii anonimi așezînd în centrul lor unele simboluri primare, ca bradul, înmormîntarea ca nuntă ș.a.

Mai veche, parcă, dintr-o epocă mai îndepărtată decît cele de mai sus, ne apare natura imaginii și topica frazei din poezia incantațiilor. Configurată într-un sens rudimentar, aceasta este susținută de un discurs dezvoltat în limite cu totul specifice.

§.6.2. Nu același lucru se întîmplă cu imaginile din poezia sărbătorilor de iarnă (a colindelor) sau din cea eroică (a baladelor). În sfera primei categorii predomină simbolul animalier (uneori exotic, legendar), vegetal etc., înrudit cu structura celui din *Istoria ieroglifică* de D. Can-

temir, sau cu metafora din *Învățăturile lui Neagoe.* Este clar că ambianța acestor poezii are ceva din poezia medievală. Unele simboluri iconice (cunună, inel ș.a.) prezintă particularități ce le separă de spiritul modern.

În sfîrșit, dacă ținînd seamă de conflicte și de structura digresivă a baladelor, de numeroasele procedee discursive, la care mai adăugăm o poetică a lexicului, însoțită de o tendință către arhaizare, spunem că și poezia narativă aparține tot evului mediu românesc.

§.6.3. După funcția și cercul în care circulă două din categoriile folclorice — cimilitura și doina — s-ar putea crede că aparțin unor epoci și ele străvechi. Dacă practica, la cea dintîi, și melodiile, la ultima, pot aparține vechimii românilor, configurația imaginilor aparține romantismului, așadar unei epoci nu mai îndepărtată de secolele XVIII și XIX. Ambele categorii dezvoltă strălucitor limbajul metaforic. Cele dintîi, cimiliturile sînt orientate, prin funcția lor, către un tip specific al *discursului metaforic*, în care lumea lor este cea a vieții contemporane rustice (cf. *infra* § 29). În doine, multilateralitatea imaginii apare în cea mai fastuoasă haină a unui romantism tot rustic. Dacă aceasta ar avea cîtuși de puțin de-a face cu evul mediu, de exemplu, n-ar fi surprinzător să găsim simboluri de natura celor din colinde, alegorii sau comparații de tipul celor din poezia de ceremonial. Ambianța metaforică este cea din poezia marelui Eminescu (cît de firesc a folclorizat poetul unele teme proprii, transcriindu-le după limbajul oral). Nimic nu aparține lumii medievale, ecleziastice.

Capitolul III

## OPERA FOLCLORICĂ — OPERA DESCHISĂ

### DESPRE FRUMOSUL FOLCLORIC

S-a făcut o lungă dezbatere privind raportul dintre poezia populară și cea cultă, adică scrisă. Opinia ilustrului estetician Benedetto Croce: că acolo unde poezia populară este poezie, ea nu se deosebește de cea cultă și în modul acesta încîntă și desfată („Ma, dove la poesia popolare e poesia, non si distingue da quella d'arte, e, nei suoi modi, rapisce e delizia". *Poesia popolare*, p. 3 ; cf. p. 11, 23, 38), nu este altceva decît o reformulare a unor constatări făcute deja, și cu argumente mai ample, de către T. Maiorescu. Asemenea idei au avut drept efect să mențină studiul poeziei populare la suprafață. Chiar unele investigații mai de detaliu, întreprinse de cercetători ca G. Bronzini sau M. Barbi ori M. Ittenbach și de alții (cf. Gh. Vrabie, *Folclorul...*, 1970, p. 109) n-au mers la profunzime, la relevarea unor esențe specifice numai poeziei folclorice.



§.7. După astfel de incursiuni impresioniste, întreprinse „din afara" textului, retorica și poetica promovează analiza internă, „dinăuntrul" operei; determinarea unor forțe imanente proprii acesteia, a unor mecanisme ficționale, în virtutea cărora se organizează structurile poetice ale literaturii orale. De aceea am așezat în centrul travaliului nostru, ca metodă fundamentală, și elementară totodată, examinarea cu minuție a textului din perspectiva acestora. Faptul ne-a dus la observații noi privind arta autorului și colportorului anonim și, în același timp, ne-a îndreptat către o evaluare critică a stilului și limbajului poetic.

§. 7.1. Deoarece în cuprinsul poeziei populare nu poate fi vorba de un text „încheiat" al unui autor, la care să te poți referi, ca la cel al unui scriitor, fiind, așadar, în continuă variere — tocmai un semn al popularității acestuia —, analiza ca text singular devine dificilă și aproape imposibilă. De aceea, pe fondul general al poeziei populare, autorul studiului de față a operat o primă distincție: în locul conceptului de individualitate a scriitorului — concept cu care operează critica stilistică — a adoptat criteriul „categoriei" sau „genului" folcloric. Cu alte cuvinte, retorica și poetica ne arată că trebuie să substituim noțiunii generale de poezie populară, pe aceea de „doină" sau „baladă" și „colindă" etc., ca niște categorii distincte. În felul acesta ajungem la considerații stilistice și ele distincte de la o specie la alta. Ajungem să facem deosebiri categorice între limbajul plastic, metaforic, al cimiliturii de exemplu, față de cel al doinei ; și tot așa se petrec lucrurile și cu sistemul retoric al poeziei incantațiilor, spre deosebire de cel propriu discursului baladesc. Constatări de asemenea natură se pot face și pentru celelalte creații folclorice. Astfel, simbolul din colinde, ca nucleu organizatoric al straturilor poetice, este altul decît în cîntecele funerare sau în cele de nuntă ș.a.m.d. Procedînd în felul acesta, în cel mai firesc mod, deplasăm interesul cercetării stilului din sfera „autorului" pe seama „operei", mai exact prin analiza intrinsecă a categoriilor folclorice ne fixăm în sfera structurilor, acestea fiind, pînă la urmă, rezultatul strădaniilor a zeci de generații de autori anonimi. Ei au adăugat cu fiecare individ, de mai mare ori mai mic talent, și cu fiecare secol trecut, experiența poetică a maselor, ajungînd pînă la noi în forme modelate magistral. Categoriile folclorice ne apar, astfel, ca organisme poetice bine definite în sine înseși, ca structuri artistice care oferă cercetării un larg cîmp de posibilități de interpretare.

Din toate acestea nu pierdem din vedere și faptul că opera folclorică este, pe de o parte, expresie a unor realități de viață (fiind impuse odată cu obiceiuri și practici), iar pe de alta ea circulă ca pur „etimon spiritual", ca să folosim termenul lui Leo Spitzer, ca un produs literar decantat cu totul de biografism. Excesul de sociologism, practicat în folcloristică într-o vreme nu prea îndepărtată, n-a dus la rezultatele scontate. S-a aglomerat un important material privind „mediul" social, în care circulă creațiile populare, ca și altul referitor la „personalitatea" autorului, opera rămînînd cu totul în afara preocupărilor investigațiilor.

Situați pe o altă poziție metodică, de analiză întreprinsă „dinăuntrul" operei, cum arătam mai sus, investigarea devine eficientă, și, în același timp, mai obiectivă și mai precisă. De multe ori puși și noi să formulăm impresii, acestea nu rămîn vagi; ele capătă un suport mai științific prin datele privind limbajul și stilul, conferindu-le, astfel, un statut propriu științelor exacte.

§.7.2. Înregistrarea faptelor stilistice, făcută cu destulă minuțiozitate, nu este pur formală și nici mecanică. Ne-am ferit să oferim cititorilor simple liste, înșiruiri stereotipe de exemple. Parcurgînd un apreciabil volum de texte, din ele am extras acele exemple ilustrative, prin care atragem atenția asupra valorilor lor ca elemente eufonice, de exemplu, ceea ce conferă poeziei muzicalitate, sau asupra semnificațiilor lor în contextul privit ca structură literară. Ajungem astfel la concluzia că toate aceste componente stilistice ale operei folclorice aflîndu-se într-o relație funcțională, de determinare reciprocă, conferă creației clasicitate.

Prin studiul retoric al poeziei folclorice, rezervăm un capitol amplu *repetițiilor*. Identificate, adunate și sistematizate, remarcăm că ele nu sînt simple scheme mnemotehnice, bun suport la memorizarea poeziei. Asemenea rol, despre care s-a vorbit deseori, trece pe plan cu totul secundar. Ceea ce le aduce pe prim-plan este funcția lor estetică. Chiar dacă aducerea lor în cuprinsul operei dă impresia de ceva banal și factice, banalitatea este necesară să lege nestematele poeziei populare, ca în *Meșterul Manole* sau *Miorița* și atîtea altele. Repetițiile ca procedee retorice formează sarea care dă gust, susține și promovează valoarea artistică a poeziei folclorice. În unele cazuri, acestea devin *clișee* itinerante.

§.7.3. Vorbeam mai sus de „organisme poetice" în folclor. Noțiunea apare mai bine circumscrisă dacă o raportăm la conceptul de funcționalitate. Căci creațiile folclorice, ivite în condiții speciale, într-un mediu caracteristic, poartă semne lingvistice tipice acestuia. Fiind produsul unui anumit *climat*, al unui mediu, ele primesc semnificații și chiar structurări artistice în raport și cu o mentalitate a colectivităților, cu rosturi tipice fiecărei categorii în parte. Menționam cu alt prilej că o baladă ca *Miorița* evoluează în anumit mediu, conform cu o funcționalitate nouă. De la caracterul ei eroic, se îndreaptă la cel de colindă, deci primește ton festiv în sărbătorile de iarnă, ca în altă parte aceasta să evolueze către alte structuri: de bocet sau cîntec liric. Un alt exemplu de asemenea evoluții ni-l oferă baladele haiducești ca a lui Jianu, care se îndreaptă către sceneta dramatică, către teatrul folcloric. Încontinuu rostul, funcția care solicită motivul, în trecerea de la un gen la altul (de la o categorie la alta), primesc semnele lingvistice proprii noilor ipostaze: colinda primește refrenul și dezvoltă, de asemenea, imagini noi.

Formularea făcută de Tudor Vianu, că elementele operei literare „... se găsesc în relație funcțională, motivele și atitudinile *comandîndu-și procedeele de compoziție și valorile stilistice*" (subl. n. — *Arta prozatorilor români*, 1941, p. 6), devine ilustrativă și în sfera creațiilor orale, și



mai cu seamă în acestea. Ea ni s-a impus ca o realitate stringentă în considerațiile noastre stilistice. De la o categorie la alta, am fost puși să facem alte și alte observații și să adoptăm puncte de vedere conforme cu structura poetică a acestora.

Fără intenții programatice, dar în fața altor categorii folclorice, cum ar fi studiul cimiliturii, am fost constrînși să ne supunem altui comandament metodic cerut de noua categorie ca expresie a unui sistem metaforic figurativ. Numai printr-o investigare de pe această poziție, înrudită cu metoda lui Ch. Mauron sau Jean Pierre Richard, ne-a fost posibilă analiza categoriei și circumscrierea discursului enigmistic. Punctul de vedere ne-a așezat în miezul artei orale proprii categoriei, ferindu-ne de orice subiectivism și incursiuni anecdotice, cu privire la mediul ambiant, la colportare, prin nararea unor evenimente lăturalnice poeticii.

§.7.4. Atît de departe ne-a dus un asemenea punct de vedere, încît am fost nevoiți să punem în lumină diferențe de structură în însăși natura imaginilor. Astfel, la locul cuvenit, am arătat că natura metaforei din cimilitură este o alta decît în lirică, de exemplu din doină. Dacă în cea dintîi devine enigmatică, conform funcției categoriei respective, în cealaltă ea primește toate atributele unei metafore deschise, simbolice, asocierile fiind orientate în cu totul alte direcții.

Rezultate sugestive, în sensul celor de mai sus, ne oferă și analiza poeziilor de ceremonial, a colindelor. Acestea avînd profil de odă, de elogiere a vieții și faptelor, autorii anonimi recurg la simbol care devine factor organizator stilistic de structuri artistice, ca astfel colindele să devină admirabile poezii aluzive.

Orientată pe asemenea cale, deschisă de retorica și poetica modernă, cercetarea folclorică este așezată pe noi baze, fundamentată științific. Se poate vorbi de o metodă stilistică proprie creațiilor orale. Delimitată și aplicată la sfera categoriilor folclorice cercetătorul descoperă fiecăreia dintre acestea un rezervor de potențe retorice, un mecanism al expresivității atît de evident, prin tot ce vom arăta mai departe.

§.7.5. În sfîrșit, lectura atentă a textului ne-a condus și la observații pline de interes privind orchestrarea conținuturilor. În debitarea diferitelor categorii folclorice, colportorii impun, involuntar, anumite note distinctive demersului lor. De aici și ideea ce ne-a condus de a vorbi de tipuri ale discursului. Considerăm mijloacele stilistice și limbajul poetic nu simple „forme", un strat extern al operei. Acestea formează însuși conținutul operei, substanța ei. De aceea, concomitent cu analiza acestora, ținem seama și de *teme* și *motive*, de *idei*, de un anumit *spirit compozițional*. Căci și creațiile folclorice sînt stăpînite de asemenea coordonate ce privesc mai mult fondul lor.

Ar fi o eroare să se creadă că autorii și colportorii anonimi au preocupări clare ori sînt instruiți în probleme de tehnică a compoziției. Dar așa cum aceștia mînuiesc, cu dexteritate și involuntar limbajul poetic și

procedeele stilistice, cu o aceeași măiestrie realizează compoziții folclorice ce atrag atenția prin echilibru clasic. Ele diferă de la categorie la categorie. Astfel, cu toată pulverizarea spiritului compozițional, de care poate fi vorba în sfera cimiliturii sau a proverbului, și în cazul de față avem de-a face cu o natură a *discursului metaforic* în prima, sau cu alta a *discursului sentențios*, în cea din urmă. De o fragmentare a acestuia poate fi vorba și în *discursul emotiv* din doine. Dar nu același lucru se petrece în sfera poeziei epice, în balade ori colinde. În cea dintîi, *discursul baladesc*, obiectiv și complex, are cîteva semne distinctive, de care vom ține seama la locul respectiv. Datorită mediului, epocii și funcției acesteia, modul de organizare a materialului devine o preocupare majoră a bardului popular. *Dispunerea* materialului se face după anumite criterii, care țin de arta declamatorică a colportorului. Din cîte vom vedea la capitolul respectiv, este vorba de o *idee* epică ce urmează să fie introdusă în planul eroic, de *personaje* ce au o dialectică a lor, de *portretizări*, *caracterizări* și *tablouri* ce urmează a fi îmbinate de așa manieră, încît ele să trezească interes în sufletul auditorilor. Gen complex, din cîte se vede, balada solicită din partea colportorului nu numai talent în arta dicțiunii, dar și *spirit compozițional*.

Nu ne mai oprim și asupra altor aspecte ale discursului, ele urmînd să fie înfățișate la locul respectiv. Aici am dorit să sesizăm problema ca atare, ca una ce va fi și ea în atenția noastră, făcînd parte integrantă a „organismelor" poetice, menționate mai sus.

§.7.6. Mecanismul fictional, așezat de noi la baza analizelor folclorice este corelat și, uneori, anulat de către arhetip, de către *model*. Căci locurile comune, permutabile sau recurente, devin semne vizibile ale operei folclorice tradiționale, care funcționează în virtutea unui arhetip modelator.

În ultima vreme și-a făcut loc în sfera științelor pozitive, și, într-o mai mică măsură, și în sfera celor umaniste, ideea de model. Ca principal instrument de investigare, acesta devine un procedeu metodologic superior (vezi mai pe larg la A. Marino, *Critica ideilor*, p. 133). Conceptul prezintă și pentru folclor un foarte mare avantaj la înțelegerea problemelor legate de creațiile orale. Însuși actul genezei și al circulației valorilor populare în mijlocul maselor poate fi explicat și adjudecat critic prin prisma modelului. Căci mai mult decît memoria, de care s-a vorbit atîta, modelul are facultatea de a introduce ordine, o sistematizare a multelor date amorfe, materialul folcloric putînd fi mai cu ușurință triat și grupat în forme adiacente. Dar modelul „scoate în relief unele dominante caracteristice operei. Și în folclor modelarea „implică și o organizare imanentă, o normă funcțională a tonalității manifestărilor" (*Ibid.*, p. 137).

Retorica și poetica ne oferă mijloacele cele mai potrivite, de neînlocuit, pentru evaluarea artistică a creațiilor orale și fundamentarea științifică a poeticii folclorului.



§.7.7. Am delimitat mai sus conceptul de poet-artizan. Prin aceasta n-aș dori să se creadă că el este *numai* un meșteșugar care cunoaște doar o tehnică a poeziei moștenite prin tradiție. Poetul anonim posedă și talent, fantezie și sensibilitate, este și un „inspirat". Trăind profund viața, el o exprimă cu sinceritate spontană. Are atitudini complexe față de aceasta. Revoltat împotriva „lumii", nu devine anarhic ; își exprimă cu toată tăria nemulțumirile, care sînt nu numai ale lui proprii, ci ale tuturor celor din juru-i ; poetul se confundă cu cel care ia drumul codrului și se răzbună cu sete, cîntînd astfel de fapte. Alteori însă face impresia unui împăcat cu soarta ; dacă-și manifestă nemulțumirea pentru o clipă, o face cu docilitate, ca să-și revendice drepturile sale la fericire.

Receptiv la frumusețe, poetul anonim este încorsetat în tradiția lingvistică a nenumărate procedee stilistice cărora este supus. Uneori — ca în baladă sau în cîntecele funerare ori colindă — este subjugat modelului, pe care-l reproduce cu mai multă fidelitate. Dar, alteori, în doină ori strigături, sînt create forme analogice, autorii anonimi devin mai „inspirați", mai sensibili la ceea ce le frămîntă sufletul, și deci mai spontani, găsesc un limbaj potrivit frămîntărilor proprii. În poezia folclorică asistăm la un subtil joc, la o luptă neîncetată ce se dă între tradiție și inovație, între conformism și spontaneitate, ca pînă la urmă astfel de tendințe să se încheie cu admirabile sinteze, cu alte variante originale.

Asemenea considerații ne-au dus mai demult (*Folclorul...*, 1947, p. 52) la formularea conceptului de *frumos folcloric* luat *nu* în sens speculativ ; formularea se bazează tocmai pe un șir de *procedee*, de *clișee*, de *cuvinte cheie*, care imprimă anumit *ton* fluent. Vorbim despre o armonie a versurilor orale, expresie curentă în eseistica romantică, de data aceasta ca expresie a unor determinante fonostilistice. De asemenea vorbim de mecanisme ficționale, fără a desconsidera creația genială a poporului. Așadar opunem în locul divagațiilor subiective, analiza de interior a unor determinante stilistice.

Dacă în opera individuală actul are ceva agresiv, autorul voind cu orice preț să se distingă față de înaintași ori contemporani, cu interpretul de folclor se petrece contrariul. În folclor, ineditul, spontaneitatea și, deci, improvizarea se subsumează involuntar unui conformism tradițional. Fiecare din cei ce zic motivul, recreează inventînd cute noi motivului, fac loc tabloului etnografic, propriu locurilor ori portretului caracterologic și multor altor aspecte stilistice. Talentul mai impetuos, stăpînit de sisteme retorice, cum ar fi cel al lăutarului Petrea Crețul Șolcan, se concretizează în plăsmuiri folclorice de acest tip, ca în *Miorița*, altminteri spusă de cîntărețul ieșean, peste care — au dat Costăchescu-Sadoveanu. Acesta zice cunoscutul motiv la un mod plastic, făcînd loc numeroaselor tablouri și caracterizări, altele decît cele cunoscute din variante anterioare. Oricît de lungă ar fi incubația unui motiv, ca cel citat, aceasta nu invită la strict conformism perpetuu, cum s-ar crede. Dimpotrivă, scheletul compozițional, bine fixat, este *deschis* inovațiilor

dintre cele mai diverse. Explicația stă tocmai în ușurința cu care materialul poate fi altminteri orientat, pentru ca numai astfel să-și spună cuvîntul noul interpret.

Modelarea este, cu alte cuvinte, organizarea unor forțe interioare care lasă, pe de o parte, să se vadă capacitatea unui *topos* specific motivului respectiv, iar pe de alta, talentul, ingeniozitatea colportorului în a-și impune ceea ce-i propriu, al său. Iar prin asemenea observații veștejim opinia mai veche, că literatura folclorică ar fi *numai* tradiție, că ea s-ar transmite de la o epocă la alta cu modificările doar aduse de caracterul fluctuant, nesigur al memoriei ; că ea ar fi fost strălucitoare altădată și că ceea ce ar fi propriu zilelor noastre ar fi forme degradate. Dimpotrivă, și operei folclorice îi vor fi fost comune schițele, încercări, care vor fi ajuns la maturitate în epoci diferite : poezia de ceremonial orientată după un model ideografic în vremuri vechi, balada — în evul mediu ș.a.m.d., pentru a ajunge în forme spectaculoase în romantismul secolelor XVIII—XIX.

Opera folclorică este *deschisă*, așadar, mereu către alte orizonturi în strînsă legătură cu epoca, dar și cu alte perspective ale noului interpret, modelul păstrîndu-se, în esență același, fiind vorba de aceleași funcțiuni biologice, unele aspecte formale, fiind deplasate în sensuri artistice variate. Și astfel putem conchide că modelul folcloric posedă profilul axiologic, că diferite creații folclorice marchează etape distincte în istoria culturii umanității.

PARTEA A DOUA

# MATERIALITATE LINGVISTICĂ

Capitolul I

## ELEMENTE ALE ARMONIEI POEZIEI FOLCLORICE

§.8. De la Vico și Herder, ori Alecsandri și alții din epoca romantică pînă la scriitori din epoca modernă, de la noi și din alte spații, s-a vorbit mereu despre poezia populară ca „voce" a naturii. Armonioasă, distinsă printr-o fluență sonoră, ea a fost asociată de murmurul izvoarelor, de foșnetul frunzelor și ciripitul păsărilor. După expresia unora din acea epocă, se afirmă mistica idee că natura ar fi fost „dumnezeul" ce a înzestrat pe om nu numai cu simțul vorbirii, dar și cu darul poeziei. La început vorbirea fiind melodică, ea se aseamănă cu cîntecul privighetorii, de aceea primul dicționar al omului, aflat pe cele dintîi trepte ale evoluției sale, i-ar fi format o înlănțuire a sunetelor din natură. Vie și colorată, limba l-ar fi condus pe om la expresii metaforice dintre cele mai frumoase și la întruchipări mitologice interesante.

Cu un asemenea vocabular ne întîlnim la romanticii secolului trecut, la englezi și germani, ca și la românii Alecsandri și Russo, la Eminescu. Al. Russo vorbește de o „închipuire fecundă, vie, grațioasă", de o dragoste „pentru natură și limbă armonioasă", cu care ar fi înzestrați românii ; că nici un alt popor n-ar poseda „o poezie atît de frumoasă, atît de originală", de armonioasă.

Mai remarcăm că un asemenea vocabular întîlnim nu numai la poeți, ci și la esteticieni, ca Benedetto Croce, Titu Maiorescu și alții (a se vedea studiile ns. : *Folclorul*, 1970, p. 95 și urm. ; de asemenea *Folcloristica română*, 1968, p. 48 și urm.).

Însușirile poeziei populare sesizate în termenii de mai sus consemnează numai bine natura ei în termeni generali, fără referințe la determinantele hotărîtoare a structurii intime. De aceea ne propunem o întregire a lor printr-o succintă analiză a stratului *sonor* și *lexical*, ca și a *sintaxei poetice*. Observațiile sintetice sînt reluate în partea ultimă rezervată analizei discursurilor folclorice a diferitor categorii.

### Accent — pauză — ritm

Ne propunem ca mai întîi să surprindem cîteva din trăsăturile generale ale armoniei versului folcloric rezultată din : accent — pauză — ritm. Întreprindem asemenea scurtă analiză de pe poziția indicată de natura studiului nostru, rămînînd ca problema — de se va găsi de cuviință — să fie abordată amplu de muzicologi.

§.8.1. Dacă vocabularul poeziilor folclorice nu trebuie inventat ad-hoc, deci căutat în altă parte decît în vorbirea curentă, marea artă a autorilor anonimi stă în felul în care cuvintele sînt împletite între ele, sînt orînduite de-aşa natură ca ele să sune armonios, ducînd la crearea unor poezii pe cît de naturale, pe atît de plăcute urechii şi inimii. Sadoveanu vorbeşte de o „logodnă a cuvintelor" ; iar Arghezi de „buchete de cuvinte", de care şi autorii anonimi n-au rămas cîtuşi de puţin străini (din cîte se va vedea în continuare). Explicaţia stă în meşteşugul acestora de a potrivi cuvintele şi a le conferi o muzicalitate particulară, care are drept bază un anumit fel de accentuare a silabelor, o profilare a anumitor pauze, crearea, într-un cuvînt, a unui tempou specific.

§.8.2. Într-un studiu (*Vers şi melodie în poezia noastră populară*, în *Gîndirea*, 1944, nr. 1, pp. 27—34), arătam strînsa interdependenţă dintre melodie şi cuvînt, între „vers" şi „hiers". Ideea a fost mai complet expusă ulterior de C. Brăiloiu, în valorosul studiu *Versul popular românesc cîntat*, 1954. Plecînd de la observaţia justă că examinarea separată fie a poeziei, fie a muzicii „nu dezvăluie nimic esenţial", Brăiloiu afirmă că există numai „versuri cîntate". Adică „... acele versuri care în mod normal sînt destinate fie să se asocieze cu o melodie vocală, fie să acompanieze, puternic scandate cu voce foarte tare, o melodie instrumentală de dans — în care caz sînt denumite în termeni tehnici *strigături, chiuituri* etc., fie, mai rar, să fie recitate (mai ales în chip de aclamaţii nupţiale), fără susţinere muzicală, dar într-un oarecare fel, pe o muzică subînţeleasă, al cărei ritm l-ar urmări". (*Opere*, I, p. 20).

Strînsa interdependenţă melodico-verbală duce, cum este şi firesc, la tempo-uri, la ritmuri specifice cînd baladei ori doinei, cînd colindei sau poeziei de ceremonial etc. O asemenea mişcare determină profiluri augmentative, o distribuire diferenţiată a procedeelor retorice.

Este arhicunoscut faptul că doina „se cîntă" după acelaşi ton („monoton"), capabil de înflorituri melodice şi verbale. Ca rezultat al fondului melodic, accentul cade uniform trohaic (o silabă accentuată, urmată de alta neaccentuată), timbrul şi tempoul menţinîndu-se la acelaşi regim.

Un exemplu ca următorul : *Struţişor şi viorele, / Dulce ţi-i guriţa, lele*, se menţine la un acelaşi nivel lent, ce ar putea fi reprezentat grafic printr-o linie şerpuită. Dar într-un al doilea tip, frecvent şi acesta, comunicarea urmează unui ritm ascendent, către o creastă intonaţională, marcată printr-o scurtă pauză, de unde apoi coboară către punctul de plecare din prima secvenţă. Profilul este ondulat.

Astfel :

a) *Ce mi-i drag, / nu mi-i urît*
b) *De-ar fi ca negru pămînt.*

Grafic ar putea fi astfel redat ⁄‖⁀(în a) urmat de alt vers (b), expus la nivel lent 〰.



Asemenea mişcare ritmică devine predominantă şi în „strigături". Doar că aici linia ascendentă e mai ridicată (poezia fiind strigată), ca de la pauza făcută linia descendentă să coboare brusc.

§.8.3. Şi în colinde se remarcă aceleaşi niveluri intonaţionale : *Umblă Pirşovan Ioan / Prin pădurea de scumpie...* (Viciu, X), sînt versuri expuse la modul lent, plafonat mijlociu ; ca altele să fie expuse la nivelul ondulant, ca următoarele : *De roagă-se / roagă* ; *aude-se / ce se-aude ?... (Ibid.* XIV).

De altfel asemenea profil ascendent-ondulant este propriu versurilor fundate pe inversiuni.

§.8.4. Baladele, fiind „zise" după altă artă decît doinele sau horele, de exemplu, printr-un excesiv retorism (mai cu seamă la lăutari ca Petrea Creţul Şolcan), evoluează intonaţional în acel mai complex mod. Debutează printr-o linie lentă, joasă, enunţul tematic solicitînd o subliniere silabică trohaică, prevăzută de o scurtă pauză înaintea ultimului cuvînt: La Picior de / munte (G. Dem. Teodorescu) ; şi în varianta Alecsandri
◡̄ ⊤ ◡̄ ⊤ ⊤ ◡
înregistrăm acelaşi fenomen : Pe picior de / Plai. De altminteri feno-
◡̄ ⊤ ◡̄ ⊤ ◡
menul se menţine şi în alte creaţii.

Cînd este anunţat numele baladei, atunci poziţia vocalică a bardului este cea a unui stentor, enunţul făcîndu-se la un nivel mai înalt, pe un ton imperativ : *Foicică mărăcine, / ascultaţi, boieri, la mine...*

După asemenea segmente iniţiale, debitarea devine, pe măsura introducerii elementelor narative, complexă şi variată. Aici expunerea capătă creste intonaţionale înalte, sub forma unor avalanşe retorice interogative, predominate de verb ; iar ca versul să capete mai multă vigoare, colportorul face o scurtă *pauză* după primul cuvînt, astfel :

**Miul** / *ce-mi făcea ?*
**Miul** / *că-i vorbia...*

ca apoi să mlădieze intonaţia :

**Murgul** / *că-mi pornia,*
**Murgul** / *că-mi sbura...*

Am spune că versul este *tăiat*, ca astfel să imprime expunerii tocmai ţinută declamativă. După asemenea părţi urmează versuri *sacadate*, subliniate la modul distinctiv, lent, sînt impuse de o comparaţie încadrată în anadiploză :

*Pasul* / **ca vîntul,**
**Vîntul** / *ca gîndul...*

Asemenea versuri primesc un profil grafic zigzagat. Frecvenţa unor asemenea versuri apare îndeosebi în unele din baladele zise de lăutarul brăilean descoperit de G. Dem. Teodorescu. Transcrise în forma naturală a mişcării ritmice, de către un învăţat cu bogată cultură clasică, ele apar şi în alte colecţii, e drept, mai rar, ceea ce înseamnă că formează o caracteristică a tempo-ului baladesc oral românesc.

Alteori astfel de versuri evoluează către forme mai ample, dar tot sacadate, ca de exemplu în *Toma Alimoș*:

*Ulmi și brazi* sau: *copile*
*se clătina,* *mi-ai înșelat,*
*fagi și paltini* *florile*
*se pleca,* *mi le-ai călcat,*
*fruntea* *apele*
*de i-o răcoria etc.* *mi-ai turburat...* (G. Dem. Teodorescu, p. 582).

O astfel de mișcare ritmică, cu toate că păstrează aceeași măsură bisilabică, a troheului, aduce după sine o subliniere cantabilă a fiecărui cuvînt, relevanța recitatorică fiind vizibil distinsă prin alte nuanțe.

Cu *Chira Chiralina* înregistrăm un alt tempou. Lăutarul declanșează expunerea de la un plan intonațional superior, debitată la modul stentorului, mai mult strigată (a):

a) *Chiră, Chiralină,* *rumenă, călină,*
*floare de grădină,* *ia-mă tu pe mine...*

Vocea, din cîte se poate deduce, urcă ușor din silabă în silabă și din vers în vers, pînă la o creastă intonațională, ca apoi, în segmentul următor, să coboare brusc la ton opus, lent (b):

*Dar Chira rîdea* *și nu-l asculta,* *de casă-și vedea...*

Întreaga expunere a poeziei narative astfel meșteșugită este, desigur, rezultatul unor impulsuri temperamentale. Nu-i mai puțin adevărat însă că accent-pauză-tempo sînt aduse și de subiectele respectivelor balade, ca și de o tradiție recitatorică, în raport direct cu epoca și școala din care făcea parte cîntărețul.

**§.8.5.** Unor asemenea elemente ale poeziei folclorice, cîntărețul adaugă, spre a spori și mai mult efectul stratului sonor, *rimele interioare*. În practica „zicerii", a derulării poemelor eroice, acestea își fac apariția într-o fluentă discursivitate. Figurilor stilistice, ca anafora, care imprimă discursivitate lirică, sînt urmate de versuri declamate distinctiv sau de altele în rimă interioară. Asemenea procedee imprimă o diversitate tonală, ca rezultat al așa numitelor complexe retorice, însoțite fiind de o mimică și gestică corespunzătoare. Căci, așa cum s-a mai spus, colportarea unei poeme eroice, poate fi considerată drept o scurtă reprezentare scenică.

**§.8.6.** În poezia incantațiilor (descîntece) cuvintele capătă în rostirea lor o mișcare deosebită față de doină sau baladă. Propulsarea lor sonoră, cînd accelerată, cînd lentă, discursivă, imprimă vocii anumit timbru, corespunzător stărilor psihice ce stăpînesc colportarea care voiește să le sugereze și bolnavului. Accentul și mișcarea ritmică sînt în strînsă dependență de natura discursului, despre care vorbim mai departe. Într-o poezie de tip imperativ, ca următoarea: *Tu, boală puturoasă și uricioasă / să te duci / unde cocoș...* (Gorovei, p. 241), cuvintele primesc o rezonanță deosebită prin articularea lor ascendentă sacadată. Pe cînd în alta de tip invocativ, ca de pildă: *Bubă albă, bubă neagră, ...nu coace,*



*nu răscoace...* (*ibid.*, p. 256) mișcarea intonațională se pliază pe însăși măsura afecțiunilor sugerate. În discursul fabulativ, mișcarea ritmică se suprapune cu dinamica vorbirii declamative ca și cum ar fi segmente de poezie eroică.

În oricare din creațiile folclorice, citate mai sus, se vede că la origine pauza este o oprire a vocii, necesară interpretului la reglarea respirației. Aceasta ține de natura fizică a celui ce colportează. Dar pauza este încărcată de semnificații lingvistice. Creasta fonică semnalată duce la divizarea discursului, iar interpretul devine un maestru al zicerii ritmate. Uneori asemenea segmentări se produc sub imperiul unor paralelisme fono-semantice, însoțite de „forme tari" și „forme slabe", la nivelul unor solidarități pe care un culegător ca G. Dem. Teodorescu le textualizează ingenios, sugerînd tocmai o realitate a ceea ce am numit: O complexă tehnică retorică.

În cadrul creațiilor folclorice se poate vorbi de o *pauză metrică*, ca în epos; dar în descîntece, în cimilituri ori în poezia sentențioasă avem de-a face cu *pauze semantice*. Dacă in primul caz, interpretul ignorează, uneori, pe cea din urmă, în cimilituri ori descîntece acesta este nevoit să-i facă loc, tocmai ca producțiile respective să capete semnificațiile cuvenite.

**§.8.7.** Și în poezia cimiliturilor pot fi semnalate toate atribuțiile de accent-pauză-ritm, semnalate mai sus, bineînțeles cu particularități specifice acestor creații. Datorită funcției pe care o are în cercul de ascultători — de a propune întrebări cu cheie, metaforice, drept exercițiu de inteligență și săvîrșirea unor jocuri sociale —, cimilitura este concisă și de aceea sugestivă (la răspunsul ce urmează a fi dat). Tocmai pentru aceasta versurile (și chiar înșiruirea cuvintelor) iau forma vorbirii curente aluzive, primesc accente distincte, tari, mai cu seamă asupra cuvîntului — *semnal*. Pauza evoluează către *elipsă* și *suprimare* (verbală îndeosebi). Situația poate fi bine observată în cimiliturile cu mai mulți termeni, metaforici, structură adusă firesc de perifrază. După cum în seriile sinecdotice fundate pe fraza eliptică, impune pauza, în realitate suprimare, fie a verbului sau numelui, care indică ceea ce urmează a fi cimilit.

Ritm — accent — măsură — pauză, toate la un loc formează structura bază poeziilor populare în limitele generale, înfățișate mai sus. Aceasta trebuie privită ca o expresie directă a unei comunicări poetice speciale, sub forma melodico-verbală. Cuvintele primesc variate tonuri, din care am încercat să surprindem cîteva, în raport strîns cu funcția poeziei și cu cercul de ascultători. Dar, în același timp, o textualizare care se înscrie în limitele clasice ale versului, ale *ritmului* vorbirii naturale. Rigorismul formal nu-l preocupă pe interpretul popular. Bun meșteșugar al genului pe care îl reprezintă (doină, baladă, poezie de vrajă), observăm la acesta o înclinare firească către versul liber impar, și prozodia asimetrică. Segmente în formă regulată (mai cu seamă la baladă),

clasică, i-am spune, în ritm trohaic, se înlănţuie cu părţi neregulate, a versului liber (deseori iambic). Iar rima (monorima in imperfect, ca şi perfect compus) alternează cu versul impar, în asonanţă. Iar dacă în doine şi colinde, în balade, categorii folclorice cu funcţii primordiale estetice, autorii anonimi au fost stăpîniţi şi au impus o frază poetică *euritmică*, adică construită sintagmatic proporţional, echilibrată arhitectonică, ceea ce produce deosebită armonie, în poezia incantaţiilor, ca şi în unele segmente ale eposului folcloric, comunicarea devine inegală, *aritmică*. Ea primeşte o fluenţă în declanşarea sacadată a unei poezii cu totul particulară. Ritmica aceasta sincronică (cu gest, mişcare, cuvînt) trebuie privită ca fiind de origine magică.

**§.8.8.** Am menţionat deseori că poezia populară se face auzită în variate cercuri de ascultători. Se poate vorbi şi de un *ritm social*. Cuvintele, ca să impresioneze pe cei de faţă, primesc anumită accentuare tocmai ca astfel comunicarea să aibă semnificaţia dorită. De aici şi destul de numeroasele părţi expuse sub forma versului liber, sînt bazate numai pe pauză. Înlănţuirea de accente cu contrastul dintr-o evoluţie înaltă şi alta joasă este anulată.

La alte creaţii, cum ar fi hora (cîntecul de lume), comunicarea este asociată şi de un *ritm coregrafic*.

În poezia de ceremonial a colindelor, ca de altminteri în întreaga poezie populară, structura ritmului (şi deci şi a intonaţiei) este condiţionată cu rigurozitate de arhitectonica melodiilor, cum de altfel arată şi C. Brăiloiu (loc. cit.).

### Figuri eufonice

**§.9.** În poezia folclorică apar frecvent figuri sonore fundate pe similitudinea terminaţiilor. Retorica antică şi cea nouă denominalizează aceste fenomene de limbă prin termenii de *homeoteleuton* şi *homeoptoton* (figura din urmă diferă oarecum de cealaltă, privind îndeosebi potrivirea cazurilor).

**§.9.1.** Prezent în toate categoriile folclorice, homeoteleutonul se întîlneşte îndeosebi, în colinde, în versuri de tipul următor: ... *Şi-un* *cer*|**buţ** *mur*|**guţ**; sau ... *La li*|**vezi verzi** (Viciu, p. 113). Alte exemple din această categorie pot fi identificate sub forme cum sînt cele de mai sus, isovocalice.

**§.9.2.** Ambele figuri sînt fundate, nu rareori, pe straturi sonore. Eufonia rezultă din potrivirea terminaţiilor la două sau mai multe versuri. Această figură concurează cu *homeoptotonul*, care diferă oarecum în sensul potrivirii cazurilor. Prezente în toate categoriile folclorice, asemenea figuri eufonice devin însă elemente expresive de bază, îmbracă haina unei frumuseţi eufonice, ca unele ce urmează să fie reţinute mai cu uşurinţă de către colectivităţi, izbind spiritul tocmai prin fluenţa lor plăcută, în proverbe ori zicale îndeosebi.



O expresie ca următoarea: *vorba* **dulce** *mult* **aduce**, este pe buzele multora tocmai prin eufonia plăcută a celor două cuvinte asemănătoare, prin terminaţiile similare. Astfel de similitudini sonore prezintă anumite grade, mai mari sau mai mici, de întruchipări expresive. În exemplele de mai jos, terminaţia unui cuvînt formează un altul nou ca înţeles, sporind astfel volumul eufonic al proverbului: *Obraz*|**nicu** *mănîncă* *praz*|**nicu**, / *ruşin*|**osu** *road*|*e* **osu**. O aceeaşi structură sonoră exprimă şi următorul exemplu: *Zec*|**ile** *mărită* *sec*|**ile**, / **sutele** *mărită* *slutele*, / **miile** *mărită* *urg*|**iile**. Sau: *Unul duce ponoasele* / *şi altul trage foloasele*; *Unu* **mare**, / *altu* **tare**; *unu-n* *bra*|**ţe**, / *altu-n* **maţe** / *ş-altul de poale s-agaţă*. Alte exemple sînt date mai departe etc.

Ceea ce se observă din toate este faptul că, deşi asemănările terminaţiilor sînt de diferite structuri morfologice, ele produc sonorităţi care fac exprimarea agreabilă, în stare de a fi pe buzele multora.

**§.9.2.1.** Unele dicţionare sau enciclopedii de stilistică nu fac nici o deosebire între homeoteleuton şi homeoptoton. Lausberg, cel mai avizat în această privinţă, scrie că figura din urmă ar consta într-o potrivire a cazurilor, ca de exemplu: *Cu răb*|**darea** / *treci* **marea**, / *dar* *cu* **râul** / *nici* *pî*|**râul** (vezi şi unele din exemplele de mai sus). Un vers ca următorul indică un alt caz: *Vasil*|**ică**, *clop de* **cipcă**, / *Vină la noi* *dum*|**inică** (Pompiliu, p. 26, IV).

Ultimele exemple lasă să se întrevadă mai vizibilă tendinţa autorilor anonimi de-a se juca cu cuvintele, de-a transpune astfel comunicarea în sfera unui joc lingvistic.

**§.9.2.2.** Vorbeam mai sus de complexitatea figurilor eufonice, întreţesute de pauze şi rime interioare. Combinarea lor apare aşa de fină, încît este greu să distingi şi să precizezi unde începe una şi sfîrşeşte alta, ele formînd toate la un loc un angrenaj sonor specific creaţiilor orale. Remarca noastră se poate desprinde din exemplele date, dar şi din următorul (dintr-o doină ardeleană – Pompiliu, XXV, p. 32):

*Cu aşch*|**iţă** / *din ul*|**iţă**,      *n-aibă* **stare** / *alin*|**are**,
*cu pămînt de sub temn*|**iţă**,      *ca Dun*|**ărea** / *cînd e* **mare**.

La ce se reduce sistemul eufonic de mai sus ?: a) la rimă interioară; b) la homeoteleuton; c) uneori, la aliteraţiuni; toate apoi fiind unificate de acelaşi ritm şi de o rimă îmbrăţişată.

**§.9.3.** *Paronomazia*. Luăm această figură eufonică în sensul dat de Lausberg (I, §. 637): de *pseudo-etimologie*. Creată de autorii anonimi în scopul producerii unor armonii plăcute urechii, aceasta este des întîlnită în poezia populară, mai cu seamă în cimilituri şi jocurile de copii, dar şi, într-o mai mică măsură, în literatura de ceremonial sau doine, în balade (în aceste din urmă mai rar).

Mecanismul lexical constă în reluarea prin repetare a părţii ultime a cuvîntului, ca de exemplu: *mio*|**riţi** — **riţi**, în balada cu acelaşi nume; sau, în cîntecele de secetă, ca: *scolo*|**iene** > **iene** şi *scolo*|**iţă** > **iţă**, ca şi *papa*|**rudă** > **rudă**; cu *gă*|**leata** > **leata**.

Din cîte se vede, cel de-al doilea cuvînt, care se desprinde din aceeași rădăcină, apare fără sens, fără nici o valoare semantică. Este astfel o etimologie „falsă", un cuvînt *gol*, doar anume derivat pentru ca să producă muzicalitate, o ritmică eufonică. Figura are un mare rol pentru aceste calități în cimilituri, ca de exemplu: *lătăruşcă* — **ruşcă,** *de bagi degetul te muşcă* (pieptenii de lînă — Mohanu, nr. 287). Alte exemple ale modului cum funcționează în această categorie a poeziei enigmistice vezi mai departe.

**§.9.3.1.** Derivația de mai sus poate fi inversată, adică etimonul fals să preceadă cuvîntul din care se desprinde. Astfel. **gan, gan,** *buzdugan*... ; sau : **lie, lie,** *ciocîrlie*.

**§.9.3.2.** În refrenele colindelor întîlnim numeroase derivații false de felul celor de mai sus, și acestea avînd pe lîngă o valoare semnificativă pentru conținutul poeziei și o alta eufonică (vezi mai departe). Ov. Bîrlea consideră asemenea forme drept simple sufixe ori prefixe, „... un fel de adaos de iperprefix". Este greu de acceptat propunerea. Mai întîi în poetică ca și în gramatică terminologia nu poate fi inventată, căci totuși desinențele citate au înțelesul lor, opus a ceea ce inseamnă paronomazie = figură stilistică eufonică. Dragomirescu citează ca exemplu : *tradutlore* > *traditlore* ; iar W. Keiser citează ca exemple : *to live a life, einen Ganggehen, al volver que volvic*. Sintagmele mai sus citate sînt proprii folclorului românesc și reprezintă o fază primă și pusă de armonii fluente caracteristice eufoniei limbii noastre. De altfel asemenea armonii pot fi identificate și sub forma altor figuri de dicțiune.

**§.9.3.3.** Numeroase sonorități eufonice, fundate și acestea pe derivații cum sînt cele de mai sus, se întîlnesc în jocurile de copii, ca în exemplul următor : **Am-tam,** / *tobo***cam,** / *melu*-**velu,** / *miș***cutam,** / *ciad*-**vori,** / *dom***bori,** / *buzaleaca ribițachi* (rev. *Ion Creangă*, VI, p. 83). Tehnica este a paranomaziei, adică din cuvîntul rădăcină se desprinde o parte repetitivă, care n-are nici un sens, figura discursivă fiind — așa cum am arătat — o falsă etimologie. Crearea unor asemenea forme constituie o modalitate curentă, explicabilă prin funcția acestei categorii : de a se crea forme eufonice și tainice corespunzătoare jocurilor de copii.

Posibilitățile oferite de limbă spiritului inventiv al copiilor sînt infinite. Asemenea scurte poezii, ridicînd limba în sfera unui joc lingvistic, împletesc cuvintele conferindu-le cele mai multe din însușirile eufonice semnalate mai sus, ca de exemplu : *Păpă***die-die** (paronomazie), **zi** *mării să* **vie** (iotacism), *sus în deal* la **vie** (omonimie), *c-a murit Ilie, pe-o scîndură lată, cu gura căscată* (Pamfile, *Jocuri*, p. 360).

Deseori asemenea creații sînt jocuri lingvistice, reuniuni de cuvinte cu înțeles însoțite de altele fără sens, configurări stranii, impuse de o ritmică specifică. Dăm și în cazul de față un singur exemplu : *Sisi capră cu mărgele, / cu mai multe ghiocele, /* **Ronțiș, bonțiș,** / *pe la casa lui Tivici.* /



**Tivicana, berbecana,** / *ranțurile*, **panțurile,** / **cuteuvia,** / *veselia, ia-ți mîna d-acia*...

Cuvintele finale formează *semnalul* în virtutea căruia funcționează întregul lingvistic.

**§.9.4.** *Onomatopeea*. În limitele celor spuse mai sus, onomatopeea ocupă un rol principal în poezia folclorică. Figura, identificată deja de retorica antică (Quintilian, VIII, 6, 31), constă în crearea de cuvinte *imitative*, fie după sunete din natură, fie după stări sufletești exprimate interjecțional. Literatura folclorică, expresie directă a vorbirii uzuale, ilustrează în această privință o imensă capacitate. Mai că nu există categorie în care onomatopeea să nu fie chemată să-și spună cuvîntul, imprimînd acestor creații spirit original și o armonie în plus.

**§.9.4.1.** În doină, ca expresie a puternicelor stări lirice ale omului din popor, apar numeroase versuri în care interjecții ca : *ah, vai, oh*, ș.a. colorează tonificînd puternic afectivitatea poeziei, fiind *expresii imitative* ale unor exclamații scoase de cei în cauză.

În altă parte arătăm tonalitatea afectivă a unor versuri exclamative, care încep tocmai cu astfel de interjecții. Introduse abuziv de colportorii profesioniști în cîntecul de lume, acestea imprimă afectivitate artificioasă.

**§.9.4.2.** Dimpotrivă, în strigături, versuri precedate de interjecții : *olilio, măi, ici-ici, hei*, imprimă dinamism și vigurozitate.

Onomatopeea apare ca *imagine imitativă* a unor fenomene din natură, a mișcărilor făcute de unele instrumente de lucru (vezi în cimilituri), a unor animale sau păsări (cu deosebire în jocurile de copii) ; unele urmează modelul paronomaziei, ca de exemplu : *piți***gae** — **gae,** / *ce ai în ti***gae...**

Din variatele exemplificări oferite spre a ilustra stratul sonor al limbajului folcloric, rezultă o mare bogăție de forme. Denominalizate cu o terminologie rebarbativă, pusă la îndemînă de retorica antică (reconfirmată și de retorica modernă), ele sînt totuși creații ale maselor populare. Sub aceleași aspecte — uneori peiorative — se aud și astăzi, făcînd parte din bagajul vorbitorului comun. Fără îndoială că ele au fost introduse în sfera literaturii folclorice în mod firesc, poezia fiind expresie a limbii cotidiene. Din întregul proces nu lipsește și o voință a autorilor de a afirma *limbajul conceput ca joc poetic și social*.

### Alte procedee eufonice
### (Aliterația ; rima interioară)

Fără să aibă cultura literară a lui Eminescu, Arghezi, Blaga, iar actul creației să conțină în sîmbure inventivitatea și strădania de a fi cît mai originali, autorii și colportorii anonimi au probat prin creațiile lor rafinament artistic, gust și o mare îndemnare. Cum vor fi ajuns ei să creeze capodopere ale literaturii populare, nu mai rămîne o taină. Din analiza ce întreprindem în studiul de față, rezultă că ei au dat glas

vorbirii uzuale, expresivității limbii comune. Astfel că întreaga lor strădanie a fost nu ca să inventeze mijloace noi de comunicare poetică, ci dimpotrivă, să le potrivească pe cele curente în vorbire, în așa fel încît poezia să sune frumos și cît mai autentic. Așadar, este vorba, desigur, de clișee, de expresii tipice, dar și de un mod de întruchipare a acestora. Poeții anonimi au dat curs folosirii cu mare meșteșug a procedeelor, printre care cele eufonice ocupă un loc principal: aliterația întîi de toate, dar și homeoteleutonul, onomatopeea, paronomazia. (Arătăm și aici că numai terminologia este savantă, fenomenele lingvistice sonore fiind frecvente în vorbirea de toate zilele).

**§.10.** *Aliterația*, adică reluarea consoanelor sonore, cu scopul de a crea armonii poetice, cu reversul ei — *iotacismul* (repetarea vocalei *i*, ca și al altora: *e, u*) apar frecvente în colinde întîi de toate, dar și în cimilituri și alte categorii folclorice. Spre ilustrare, dăm cîteva exemple care ar putea fi înmulțite considerabil: „... *să văd cine ce-o cina*" (Pompiliu, p. 265); sau (dintr-o colindă): „...joacă un june calul **bun** (Viciu, B. XX, v. 3). Ca în altă parte organizarea poetică să evolueze în sens eufonic, fundat pe iotacism, un isovocalism, ca de exemplu:

L-om aduce sus,pe sus,
sus, pe sus pe lîngă lună
*c-o mînă ținînd de lună,*
*cu una-mpletind cunună*
(*Viciu*, B, XXIII, v. 8—11).

Din cîte se observă, repetarea vocalică vine întărită de reduplicări de cuvinte (**sus→sus**), de epifore (**lună→lună**), fapte care sporesc fluența, dar și o încarcă, potențînd exprimarea.

**§.10.1.** Aliterația și isovocalismul apar des (în colinde mai cu seamă) sub forma unor versuri expuse în anadiploze și anafore, înclinate către rime interne. Faptul sporește nu numai eufonia, ci și o ritmicitate, o cadență armonioasă. De exemplu:

*Peste* ***masă*** */ grîu* ***revarsă***
*și pe* ***masă*** */ vadra* ***rasă...***
*Mi-aș alege* ***doi*** */ din* ***voi***
***doi*** *din* ***voi,*** */ cei* ***dinapoi.***
*Și-or sări în cea grădină,*
*în cea* ***grădină-n*** */* ***stupină***
*și-n* ***stupină-i*** */ și-o* ***fîntînă.***
(*Ibid.* B. IX, v. 2, 7—11)

Și încă un alt exemplu, ce posedă alte virtuți eufonice:

***Mari*** *drumari / cu* ***mai*** *buni* ***cai,***
*iară* ***junii*** */ cu* ***călțunii,***
*fete* ***mari*** */ cu salbe* ***tari***
***bătrînele*** */ cu* ***sucnele***
***babele*** */ cu* ***labele***
(*Ibid.*, B. XXXI, v. 15—20).

**§.10.2.** Alteori isovocalismul evoluează către exprimarea unor valori semantice aluzive, ca rezultat al unui joc de cuvinte cu sonorități similare (frecvente în cimilituri sau jocurile de copii). Un exemplu dintr-o doină (Pompiliu, v. p. 42):

*Prea iubita mea* ***scumpie,***
*spune badelui să* ***vie,***
*că s-au copt strugurii-n* ***vie.***

Și al doilea, tot dintr-o doină ardeleană:



***Trec prin tină,*** *nu se-****ntină,*** */*
*de voinic tînăr s-****anină*** (Jarnik-Bârseanu, XXXIII, v. 7—8).

În cazul prim, isofonia este fundată pe omonimii („vie" — verb + substantiv); în cel din urmă, pe homeoteleuton, adică pe terminații asemănătoare, care duc la un adevărat joc de cuvinte.

Din exemplele, care și ele pot fi înmulțite considerabil, rezultă că poeții anonimi sînt stăpîni pe un sistem eufonic bine cunoscut de ei, că poezia populară posedă o muzicalitate datorată tocmai unor asemenea figuri sonore, uneori fenomene de limbă.

**§.10.3.** Includem la acest paragraf și o modalitate tipică poeziilor folclorice, folosirea unor sonorități expresive întemeiate pe un sistem de rime paralele în gerunziu (frecvent în colinde și balade, ca și în doine), de tipul următor: Fata merge,

*Prin* ***grădină*** */ la* ***fîntînă,***
*cu cismele* **tropotind,**
*cu rochia vînt* **trăgînd,**
*mîneci largi boare* **trăgînd,**
*cercei galbeni* **sbîrnîind** etc.
(Viciu, B. XXX, v. 3—7).

Într-un alt gen, ca cimilitura, aliterația evoluează de la un caracter propriu expresiv, către imaginea imitativă. Prin sunete și combinații eufonice formularea ține să vizeze un fenomen din natură, o ființă etc. ce urmează a fi ghicită. Ea evoluează tot către o comunicare complexă în care fluența sunetelor se continuă cu isofonii, paronimii ori homeoteleuton.

### Reflexe eufonice în morfologie (metaplasme)

**§.11.** În „zicerea" poeziei folclorice, colportorii, datorită atît intonației cît și, mai cu seamă, accentului și ritmului pe care îl urmează, operează o sumă de suprimări de sunete ca și de adjoncții. Fenomenul stilistic, remarcabil, e strîns asociat de fluxul interior, de o continuitate a comunicării poetice. Folosim termenul de metaplasm, pus în circulație de retoricienii belgieni (Grupul de la Liège), ca unul ce desemnează tocmai „... operația care alterează continuitatea fonică sau grafică a mesajului" (*Retorica generală*, p. 66).

Fenomenul, foarte frecvent în vorbirea cotidiană, transcede, cum este și firesc, în sfera literaturii populare. Așa se face că în numeroase din poeziile unor zone, fie din Banat ori Moldova, din Transilvania, mai cu seamă cele culese cu aparate de înregistrare, se întîlnește un mare număr de suprimări sau adjoncții. Fiind alterate unele foneme, fenomenul se repercutează asupra calității articulatorii a cuvîntului. În felul acesta comunicarea devine particulară, și, de cele mai multe ori, mai expresivă.

**§.11.1.** Versuri ca următoarele:

*Pleacă-ți, codre, vîrfurile,*
*ca să-mi văd eu cîmpurile,*
*p-unde-am șezt cu oile...*
(Pompiliu, V, p. 26)

au o fluență caracteristică. Dar devin mai expresive, datorită tocmai suprimărilor, **sincopei** (din cuvintele subliniate): codre < codrule; pe-unde; am șezut.

Din cîte se observă, avem de-a face cu elidarea unor vocale (u, e) și contragerea cuvintelor la modul dialectal, fenomen propriu zonei ardelene. Vom spune că asemenea suprimări condiționează apariția rimelor bogate, pe care, altminteri, poetul anonim nu le-ar fi putut da viață.

**§.11.2.** Sincopa este, așadar, o marcă a limbajului dialectal. În volumele de colinde, ca și în colecții de poezii lirice, ca a lui M. Pompiliu ori Tudor Pamfile și mai cu seamă în cele publicate recent (Al. I. Amzulescu) fenomenul apare frecvent. Mai cităm cîteva exemple, arhicunoscute în vorbirea uzuală și în literatura folclorică, ca de exemplu : *că n-are pîne să mînce* (Pîine, să *mănînce*) ; sau : *mere* pentru *merge*; sau de tipul următor : **d-a** eu maică... ; **e-acelai** voinic..., **d'**gurița...

**§.11.3.** Tot suprimări, dar nu în sensul celor de mai sus, prezintă și versurile următoare, extrase din același volum de colinde :

*Vin pe masă cin'le* **meșce** ?
**meșce** *muma lui Ion,*
**meșce-le**, *grăieșce-le*...
(*Viciu*, 1, v. 10–12).

De data aceasta apare tendința suprimării unor sunete initiale = **afereză**, ca și finale = **apocopă.** Căci *meșce* = **a***meștece* ; iar *grăieșce-le* = *grăiește-le*. (Ilustrativ pentru cele două fenomene este însă primul termen).

Suprimările atît din interiorul cuvintelor, cît și de la începutul ori sfîrșitul lor devin o modalitate curentă în poezia folclorică. Cu deosebire ele se fac simțite, afară de colinde și doine ori balade, în cimilituri și jocurile de copii.

**§. 11.4.** Fenomenul fonostilistic semnalat este însoțit, într-o mai mică măsură, de *adjoncții* și *permutări* de sunete. Și în modul acesta expresivitatea poeziei folclorice crește, căpătînd tonuri particulare.

Un catren ca următorul :

*Cojocul tău e cu flori...*
**m-ara***dică sus la nori* ;
*cojocul tău e cu zele...*
**m-ara***dică sus la stele*

atrage atenția prin elidarea unui sunet (ă) spre a adăuga un altul, în interiorul cuvîntului : Mă ridică = **M-ara***dică*. Este o **epenteză**. Mai cităm cîteva exemple : *Plaiu de munte-o-***n***direpta / la iesclea cailor* (Viciu, A, XLIII, v. 3–4) ; *Asta-i sara lui Arjun* (în mod frecvent în colindele ardelene) ; sau o formă veche, și aceasta freventă în poezia populară (întîlnită și la Eminescu) : *Nu m-aș rumpe cu lucrul* (Pompiliu, XIV, p. 45).

Și adjoncțiile conferă, din cîte se observă, un ton particular versului folcloric. Farmecul sporește atunci cînd adăugirea are loc la sfîrșitul versurilor, în structura rimei, cum se întîmplă la colinde. Sînt cunoscutele rime în **u** (gerundival) și **re** (infinitiv), precedat de un **de** (**d'**), ca în exemplul următor :

*Fir galben torcînd***u**,
*de șoimel pîndind***u**
*șoimel* **d-***auzeà-***re**
**d-***aleș se puneà-***re**
*la* **stîrșori** *de poartă*
*firu să-l* **d-***apuce*
(Drăgoi, nr. 72).



**§. 11.5.** Ca să realizeze o poezie naturală, însoțită de armonie specifică, colportorii nu se sfiesc să modifice însuși genul ori cazul cuvintelor, ca de exemplu :

*Peril-ăi*, **coarbă,** *neagră, Ce-ai făcut de îmi ești dragă* ?

Asemenea abateri de la regulile gramaticale sînt cerute de structura versului ; modificarea se răsfrînge și asupra sonorității versului ; într-o poezie din aceeași colecție (Pompiliu, p. 264), găsim un vers ca următorul : *adă-***un ol** *cu apă rece*. Operația, din cîte se observă, este inversă = masculinizarea unui substantiv feminin. Asemenea fenomene sînt întîlnite pînă și în poezia enigmistică a cimiliturii cerute de rigorile rimei ; pe cînd în exemplul : *mă suii într-o* **păltiniță** / *și tăiei o* **floeriță** = feminizarea subst. masculine.

Elementele sonore, curente în poeziile populare, semnalate aici, își vor găsi o ilustrare completă în limitele discursului folcloric, din partea ultimă a studiului.

Capitolul II

## PLASTICITATEA LEXICULUI FOLCLORIC

În capitolul de față, înfățișăm alte aspecte proprii sonorității și plasticității, de data aceasta ale lexicului folcloric. Este vorba de o sumă de *procedee, figuri și construcții lexicale* ce imprimă stilului oral distincție și culoare.

Și în poezia folclorică constatăm un apreciabil volum de arhaisme însoțite de cuvinte noi, și mai cu seamă, se întîlnesc regionalisme, cuvinte „împrumutate", cu valori polisemice, care toate fac comunicarea poetică mai pitorească. Acestora li se adaugă numeroase cuvinte „goale" ori altele „rare", frecvente în unele categorii folclorice, cum ar fi în cimilituri sau jocurile de copii, și chiar în balade ori colinde. Nu de mai mică importanță pentru plasticitatea limbajului folcloric sînt derivările, abaterile morfologice de la regulile gramaticii.

O succintă cercetare a lexicului folcloric din această perspectivă ne apare plină de interes. Dar dacă așezarea cuvîntului la locul potrivit creează fluență și farmec poetic, iar anumite structuri materiale declanșează armonii sonore, nu mai puțin valoroase pentru obținerea unor efecte stilistice apar procedee lexicale.

### A. Arhaisme; Neologisme

Despre o operă a literaturii scrise se poate spune că are un vocabular sărac sau bogat, că autorul ei a preluat cuvinte din scrierile vechi, din cronicari, că face uz de „arhaisme" ; pe cînd despre alta că autorul ei a născocit cuvinte noi, „neologisme", aderente sau neaderente fondului autohton.

Dar ce se observă la examinarea, din această perspectivă, a operelor folclorice ? Folosesc colportorii arhaisme ? Creează şi ei cuvinte noi ? O investigare a literaturii orale din acest punct de vedere ne duce la constatări valoroase : unele categorii, ca balada şi colinda, de asemenea şi poezia de ceremonial (într-o mai mică măsură), abundă în arhaisme, pe cînd în cimilituri, în proverbe şi doine, asemenea cuvinte apar rar, chiar aproape deloc. Colportorii fac apel în comunicarea lor la limbajul obişnuit, la o terminologie curentă, legată de actualitate.

Cum se explică această situaţie ? Nu sînt şi proverbele ori cimiliturile, doinele, poezii tot vechi ? Din cîte se ştie, şi speciile citate au o foarte lungă existenţă, asociată de însăşi viaţa popoarelor, încît explicaţia trebuie căutată în altă direcţie. Fără să intrăm în fondul problemei, deoarece natura studiului nostru este alta, vom spune că balada fiind poezie evocativă, narînd evenimente, deci devine prin însăşi funcţia ei o poezie a trecutului. De aceea colportorii nu numai că preiau şi duc mai departe subiecte ce aparţin altor epoci, dar ei sînt stăpîniţi de un sentiment al evocărilor, păstrînd un lexic al acelor epoci, folosind procedee tipice (vezi cap. respectiv). Aceasta se petrece, bineînţeles, cu cîntăreţi de mare talent. Un Petrea Creţul Şolcan narînd cunoscutele balade era stăpînit de fiorul rememorărilor ; aşa se şi face că limbajul lui este bogat în cuvinte arhaice.

Nu acelaşi lucru se petrece cu lexicul vechi, regional sau neologic din poezia colindelor. Făcîndu-se auzită doar în timpul sărbătorilor de iarnă, colpotorii şi publicul (redus la cercul familial) retrăiesc, cu fiecare an, în ambianţa festivă, anumite scene de viaţă multiseculară. Actualizată neîncetat la ambianţa vieţii contemporane, colinda rămîne şi ea în sfera unei poezii evocative. Sfera arhaismelor însă se lărgeşte mult printr-un subtil proces stilistic. Nu aparţin vocabularului vechi numai o sumă de latinisme sau slavonisme ; ca poezia să capete patină arhaică, pe măsură străbunelor zile în care se face auzită, colportorii pun în circulaţie şi cuvinte golite de sens, multe bizare, creează, din cîte se va vedea mai departe, derivaţii morfologice arhaizante. Lexicul, aşadar, atît de multicolor, răspunde unor nevoi funcţionale, izvorăşte dintr-un puternic sentiment al trăirilor sărbătoreşti. În poezia incantaţiilor sau a unor ceremonialuri (de nuntă, de înmormîntare), arhaismele sînt asociate de practică, de lucruri şi gesturi, cuvîntul specific venind să sprijine acţiuni singulare prin însăşi natura lor.

### Termeni arhaici

§. 12.1. Culegătorii însoţesc colecţiile publicate cu explicarea celor mai mulţi dintre termeni fie arhaici sau dialectali, fie deformări morfologice sau invenţii formate ad-hoc. Nu cu explicarea acestora dorim să întîrziem aici, ci am vrea să subliniem efectul lor poetic, mărirea gradului de sonoritate şi plasticitate. Unele sînt cuvinte golite de sens, cele mai multe deformări provinciale, dar care se asamblează



cu tonul general al poeziei. Includerea multora dintre acestea, în contextul versurilor, ilustrează pe deplin faptul, iar folosirea lor, sub forma menţionată, demonstrează, totodată, pitorescul şi frumuseţea poetică. Acestea devin cu atît mai grăitoare de asemenea valori, cu cît intră în combinaţie cu alte fenomene stilistice (de ordin gramatical — sincope, apocope, ori eufonic — omofonii — rime interioare), de exemplu :

...*Buie* — un domn mare din cer,
*C-un hojmînt* / pînă-n pămînt
Grăi fată'*njoljolată*
Din turnul *joljanului*...

sau :

...Pe luncile *rintenile*
După ciute mohorîte
(Viciu p. 60).

sau :

D-aşa 'nalte şi 'mpănate,
Cu postav acoperite,
Din afară *sloborîte*,
Cu *Slobori* de *malin* verde,
De *ii dragul* cu-i le vede,
La fereşti sunt *d-uiegile*,
Şi *din luntru* zugrăvite,
Şi la masă-i / *pean'* aleasă,
Şi la pat / pană de brad,
Şi la uşe / *faină rujă*...(Viciu,p.16).

Prezenţa masivă a termenilor arhaici ori arhaizanţi, dialectali, deformaţi, uneori bizari, inexplicabili etimologic, conferă comunicării importanţă şi mare eficienţă stilistică, creînd o ambianţă poetică specifică. (Sabin Drăgoi ca şi A. Viciu, în glosarul la preţioasele colecţii, oferă o listă cu o bună parte din aceştia). Ca să încheie cu versuri alungite şi rimă bogată, eminesciană :

...Că eu *m-oi minie*-re, ...te-*oi sălta*-re, cosiţa *ţi-oi lăic*-re
şi *Joljanul ţi-oi lega*-re, ca de vîrful *joljanului*,
Să te bată *vînturile* / Ca pe june *gîndurile* / Cînd îşi pleacă la-nsuratu.
(Viciu, p. 216).

Mai cităm un text, remarcabil printr-o terminologie arhaică, înlănţuită cu alţii deformaţi ; tînărul plecat să vîneze leul :

...Dete'n urma leuluiu,
Găsi leul *aburalu*
Sub un spice *mărăralu* ;
Pînă mire se *gîndia*-re
Săgeţile *pregătia*-re...
Mirel duse / şi mi-l puse
Şi-l legă / şi-n curelă
P'ingă murgu-*npăivănă*
Cu *patvan* de *m'lin* verde.
(Viciu, p. 53).

Frecventă este şi o terminologie dialectală cu derivaţii de sens, cu mari efecte stilistice, ca de exemplu :

...*Ruja* din grai le grăia
— Nu mă rupeţi fetelor,
*Ne-nrujită*, ne-nflorită,
Ne-nflorită, *ne-mpupită*,
Cum e ruja mai urîtă..
(Viciu, p. 22)

sau :

...Toate vîrfurile
Şi toate *gestrele*
Mai vîrtos să-mi bată
La piatra *muşală*,
Toţi cerbii venia,
Toţi mi-i *gorgonia*... (Viciu, p. 113).

Văzut prin prisma contextului folcloric, ca expresie a limbajului comun diverselor zone ale ţării, şi nu mai puţin a perspectivelor istorice, lexicul folcloric apare cu trăsături dintre cele mai caracteristice.

## Cuvinte rare

§. 12.2. Parcurgînd eposul popular românesc, sîntem surprinşi cum în unele motive apar cuvinte arhaice rare, cu totul particulare, greu de înţeles astăzi. Ieşite din uz, ca unele depăşite de viaţă, în altă epocă ele desemnau anumite relaţii între oameni, funcţiuni, îmbrăcăminte, arme de epocă. Asemenea vocabular oferă multe din motivele ciclului antiotoman sau antifeudal. Cu alt prilej (vezi *Balada populară*) am semnalat limbajul multicolor dintr-un motiv al *Satelor robite*. Aici, pe lîngă o terminologie de origine turcă, găsim cuvinte latine ca *iscusate* sau multe de altă provenienţă ca : pîrcălab, unzar, mirie ş.a. (Ibid., p. 407–423).

Asemenea mixtură devine mai vizibilă în colinde (cf. col. Viciu, Drăgoi). Cuvintele vechi şi rare se alătură celor maghiare sau germane. Unele aparţin fondului străvechi (latin,vechi-slav), altele sînt conformaţii arhaizante. Şi toate aduc un puternic suflu *regional*, pe care trebuie să-l luăm în considerare. Spre a ilustra cele afirmate, dăm cîteva exemple : *agest-agesturi* (lat. „aduse de apă"), ciricus (lat. „cleric"), *uspăciori* (lat. „oaspete"), *lecovată* (vsl. „mărmurată") şi altele (cf. glosarele de la colecţiile citate).

Un cuvînt semnalat pentru fluenţa şi plasticitatea lui a fost cel de *ortoman*. În felul acestuia mai este vsl. a *gomăni* = „a şopti" dintr-o variantă a *Mioriţei* (Costăchescu-Sadoveanu), din versuri ca următoarele : *„...s-aude, s-aude, departe la munte /* **gomăn-gomănind** */ oile pornind ;* **gomăn-gomănaş,** */ glas de buciumaş.*

Nicăieri nu se observă mai bine, ca în cazul unor asemenea fragmente, cum limbajul, înţesat cu astfel de termeni, devine evocativ, iar ca sonoritate – discursiv. Cuvîntul se întîlneşte des şi în colinde, în exemple ca următoarele : *„... da şi stînd şi* **gomonind** (Viciu, B, LXXVIII, v. 13) ; sau : *„...c-am auzit pe tata /* **gomoninu-şi** *cu mama* (B, LXXI, v.15). Mai cităm încă un cuvînt cu aceleaşi virtuţi poetice, **olată**-*e (uri)*, întîlnit frecvent şi în proza fantastică a basmului : Viciu l-a identificat şi în *Cronica* lui Şincai : *„...să-şi mărite,/ să-şi însoare, / mai departe, / prin* **olate** (*Ibid.*, A. XXXII, v. 4–5).

§. 12.3. Nu mai puţin interesante şi valoroase pentru efectul lor stilistic sînt cuvintele regionale, colorate arhaic, ca : *zăvruică* (dim. „zăbrea"), *zăbrăluică* (dim. „fetişcană"), *juhăt* (onomatopeic, „vuiet"), *îmbumbit* („îmbobocit"), *făgădăriţă* („circiumăriţă"), *şezău* („scaun"), *vînturească* („lopată") ş.a.

Creaţi de colectivităţile din anumite zone ale ţării (vezi colecţiile Viciu şi Drăgoi), asemenea termeni capătă o mare expresivitate în contextul folcloric. Căci cuvintele arhaice sau arhaizante, alături de cele goale, de împrumuturi (neologisme), de onomatopei, creează o ambianţă poetică deosebit de frumoasă.



Din multele exemple ce s-ar putea da, ne oprim la următorul : *„...A luat jupîn gazda două lemne* **hodolemne**, */ azi face* **cioc**, *mîne face* **boc**, */ păn'a-***mblătit** *stogul tot. / Şi după ce l-a gătat, cu* **vînturească** *l-a luat, / în* **felderă** *l-a băgat.* (Viciu, C, XXI, v. 9–14).

§. 12.4. Sînt cuvinte vechi *polisemice*, ca de exemplu : **a fereca**, cu înţeles de a „felicita" (la Coresi, citat de Viciu, p. 200), dar şi de a „ferici". Termenul înregistrează numeroase forme derivate, ca : **ferecean** *de el, / de cest domn bun / cum l-ai* **fericiat**, */ doi fii mici i-ai-dat* (Viciu, B, XVII, v. 1–4) ; sau : *...***Ferice** *de acest domn bun* (*Ibid.*, B, XIX, v. 1) ; *Toată lumea-l* **fereca** */* **fereca** *pe maică-sa* (*Ibid.*, B, LX, v. 60–61) ; *„Fericu,* **fericu-i**, *doamne,/ dar cine-i* **fericu** ? (LXXXV, v. 1–2).

Mai cităm cuvîntul vechi (vsl.) *ciudă* cu înţeles de „minune" (*Ibid.*, p. 198) : **Ciudă**, *taică,* **ciudă**, *dragă /* **ciudă**, *taică, ce văzui* (*Ibid.*, B, XX, v. 13–14). Iar termenul de *lege* cu înţeles de „judecată", „omorîre", ca în exemplu următor : *...cînd oile le-ntorcea / lui grea* **lege** *îi făcea* (*Ibid.*, C, VI, v. 6–7).

O inventariere a numeroase cuvinte arhaice este un lucru plin de interes pentru lexicografi (şi unii culegători ca Viciu şi Drăgoi au şi făcut-o, în glosarele colecţiilor lor). Dar pentru noi, într-un studiu ca cel de faţă, capătă importanţă urmărirea lor în contexul poetic şi semnalarea unor valori estetice. De aceea le-am şi redat în fragmente mai mari de poezii, întrucît în acest mod se vede mai bine rostul lor discursiv. Alături de altele (dialectale, moştenite, împrumuturi etc.), asemenea cuvinte imprimă stilului o notă pitorească şi exotică, devin evocative tocmai prin asemenea caracter pestriţ al vocabularului.

## Cuvinte goale

§. 12.5. Remarca făcută de F. Baldensperger că în timpul creării operei literare „...s-ar stabili în creier anumite contacte neprevăzute" (p. 45) se verifică întru totul şi în configurarea multor cuvinte şi chiar versuri golite de sens, – un important capitol al lexicului folcloric. Nu există categorie populară versificată în care să nu întîlnim asemenea vocabule. Ele par, la o primă lectură, parazitare, neputîndu-li-se găsi un etimon precis şi un sens propriu. Luate în context însă, astfel de cuvinte primesc semnificatii, au un anumit rol stilistic.

Am identificat un apreciabil număr în cimilituri, în care ele devin patina formării lor sau constituie cheia dezlegării înţelesului (vezi capitolul respectiv).

§. 12.5.1. În colinde cuvintele goale au, pe de o parte, evidentă funcţie stilistică, iar pe de alta, ţintesc să sporească ermetismul formei poetice în cauză, potenţînd conţinutul şi lăsînd pe cititor sau ascultător să imagineze, în limitele demersului poetic, infinite stări emotive. Caracterul lor nedeterminat, ambiguu, măreşte starea efectiv-simbolică a textelor, încît din parazitare, cum ar părea la prima ochire, asemenea

cuvinte primesc, în contextul poeziei, rost stilistic. Deseori forma sonoră, alungită, adaugă acesteia armonie.

**§. 12.5.2.** Și în balade întîlnim un soi de cuvinte goale. Altădată acestea aveau un conținut, care însă, cu trecerea timpului, a fost dat uitării. Colectivitățile de astăzi nu mai cunosc sensul unei expresii ca următoarea : **boca, boca, ghiaura!**= „uite, uite, cinele de creștin". Pentru limbajul de astăzi, asemenea formule au devenit parazitare, dar sonore și cu virtuți discursive.

**§. 12.5.3.** În poezia incantațiilor se întîlnesc cele mai numeroase cuvinte lipsite de conținut. Acestea se integrează contextului magic, ca în exemplul următor : **...pira, pira,** *nu pieri șerpe,* / **pira, pira,** *nu ințepa șerpe,* / **pira/pira,** *nu ințepa șerpoaie...* (Gorovei, p. 400). Sau un alt exemplu exprimat tot de cuvinte goale astfel construite ca rostite să creeze vădită fluență vrăjitorească : **nazpa, nazpa, / nacarate / ponapate/ itosovu / pognana / napanu / cararatu...** (*Ibid.*, p. 403).

### Cuvinte-valiză

**§. 12.6.** În jocurile de copii ca și în cimilituri unele cuvinte goale închid în ele, ca într-o valiză, alte cuvinte. Caracterul de conglomerate devine vizibil ; alteori evoluează către derivări tipice unor categorii folclorice, ca în poezia incantațiilor. În cimilituri acestea au valoare de semnal, fiind cele care determină mișcări, reglează respirația jocului „de-a v-ați ascunselea". O lipsă de sens a multora dintre ele capătă, pînă la urmă, înțeles, prin gesticulații și mimică. Caracterul lor criptic este sporit de o expunere eliptică, de o frază asindetică, cu totul specifică, ca de exemplu : *...unilana / fiști pana / fiștigana / pana, dedi, / npedi / rasele, / pasere, / chițigoi/limbrici/costirici/buba ici/*(*Ion Creangă*, II, p. 62).

În încheiere la acest paragraf, arătăm că limbajul din citata categorie, rareori și din balade și colinde, trebuie privit ca simplu *joc social*. Grupurile de colportori (mai ales copiii) fac din cuvinte instrumente de haz, exprimîndu-și tendința lor înnăscută către joc și bună-voie.

### Alternanțe expresive

**§. 12.7.** Menționăm în altă parte, ca fenomen de eliziune, unele sunete ce facilitau apariția de rime bogate, lungi. Multele forme de asemenea natură, menționate mai sus, sînt condiționate fie de melodie, fie de dicțiune. Ele sînt impuse și de simțul estetic al colportorilor, de o tendință a acestora spre exprimarea frumoasă, bogată, în versuri ca următoarele :

*Pe vîrful* **giurgianului**
*să mi-o bată* **vînturile**

*ca pe mine* **gîndurile.**
(*Drăgoi*, nr. 10)

alternează cu altele scurte :

*Gîndurile* **de-nsurat,**
*fete mari* **de măritat.**



Asemenea componență alternativă de versuri lungi și scurte formează o dominantă a stilului folcloric. Numeroasele eliziuni ca și multele apendice, conexiuni de sunete parazitare, sînt comandate și de necesități artistice. Există, așa cum constatam și în altă parte, o înclinare firească de estetizare a vorbirii curente ridicate în sfera poeziei.

La asemenea profil stilistic contribuie frecvent limbajul local, cu un întreg cortegiu de fenomene lexicale. Dar mai contribuie și tonul melodic. Oferim în acest sens un singur exemplu din multele care se găsesc în colindele publicate de Drăgoi sau Viciu :

*Strînge-ți măr ramurile*-**re**
*că de-oi stà m-oi mînià*-**re**
*și-n tine m-oi răsturnà*-**re,**

*mare unda și-oi veni*-**re**
*și ți-oi rupe ramurii*-**re...**
(*Drăgoi*, nr. 84).

**§. 12.8.** Vorbeam mai sus de valoarea cuvîntului în contextul folcloric. Cititorul observă, de foarte multe ori, cum un termen regional vine și se alătură unuia vechi, care face parte din fondul autohton, sau altuia împrumutat dintr-o limbă străină ori lipsit de conținut, gol. Toate se asamblează într-o ambianță artistică particulară, desăvîrșită de o sumă de figuri eufonice sau de dicțiune, ca în exemplul de mai jos :

*De* **rugat** *se* **roagă**
*junelu* **tinerelu**
*ca el să* **mi-și** *bată*
*toate vîrfurile*
*și toate* **gestrele.**
*Mai vîrtos să-mi bată*

*la piatra* **mușată,**
*la vadul cerbilor.*
**Toți** *cerbii-mi venia,*
**toți** *mi-l* **gorgonia.**
*Mai pe urmă-mi vine*
*și-un* **cerbuț** / *murguț...*
(*Viciu*, *B.* VII, v. 1—13).

Unor cuvinte subliniate cu greu li s-ar putea găsi etimologiile și cu aceasta însuși sensul : **gestrele, mușată, gorgonia.** Asemenea termeni i-am întrunit sub rubrica de cuvinte goale, al căror sens urmează a fi desprins din context, după imaginația lectorilor (a publicului).

Dar exemplul dat lasă să se întrevadă preocuparea colportorilor de a conferi poeziei valoare artistică, o discursivitate ce rezultă din unele figuri lexicale și eufonice, din rime bogate : *de rugat* > *se roagă* (parigmenon) ; *junelu* > *tinerelu* ; **cerbuț** > *murguț* (paronomasie) ; *vîrfurile* > *gestrele* (rime bogate) ; înseși forme morfologice ca : *mi-și, să-mi, mi-l,* imprimă poeziei afectivitate specifică.

## B. Cuvinte împrumutate

De-a lungul vremii, și românii, ca atîtea alte popoare, au împrumutat cuvinte, după cum au dat și ei altora. Schimbul în această privință a fost și este firesc. Fenomenul petrecut în comunicarea de toate zilele s-a răsfrînt și în poezia folclorică, nu cu mici și neînsemnate ecouri stilistice. Căci împrumuturile colorează poezia, adăugîndu-i un farmec în plus.

§. 13. Semnalam mai sus o sumă de cuvinte devenite „sihastre", ca să întrebuințăm o expresie a lui Ovid Densusianu, de origine latină sau veche slavonă, vestigii păstrate în poezia populară din epoci îndepărtate; sînt apoi altele dintr-o vreme cînd imperiul otoman își întinsese puterea și asupra țărilor române; cuvinte care și-au imprimat pecetea și asupra comunicării diurne iar de aici a trecut îndeosebi asupra poeziei eroice. Interesant de remarcat că lexicul turcesc se face simțit în mod deosebit numai în baladă și mai rar în colindă și cîntecul de lume, iar în doine aproape deloc, ca să nu mai vorbim de cimilituri sau proverbe ori în poezia incantațiilor. Cauza e ușor de explicat.

Poezie istorică, cu puternică tentă evocativă, unele balade aduc un vocabular bogat în turcisme. Acestea au fost, la început, necesare bunei înțelegeri între stăpîni și stăpîniți, mai toate avînd caracter administrativ, oglindă a relațiilor sociale dintr-o anumită epocă istorică. Asemenea cuvinte însă au, în sfera poeziilor amintite, important rol stilistic. Fără acestea comunicarea nu numai că nu ar fi posibilă în limitele consemnate în colecții, dar ea ar fi lipsită și de efectele scontate de colportori. Prin turcismele chemate să exprime poezie, ei izbutesc să obțină o comunicare colorată, frumoasă.

Că asemenea considerații, de ordin general, își găsesc un puternic temei, se vede din faptul că în chiar sfera baladelor lexicul variază de la un ciclu la altul. Astfel în ciclul antiotoman se întîlnesc frecvent turcisme; în cel antifeudal — o terminologie tipică evului mediu, iar în ciclul pastoral — cuvinte neaoșe.

§. 13.1. Cel mai pestriț limbaj se întîlnește însă în ciclul antiotoman. Aici unele cuvinte turcești au calitatea de formule ce revin în contextul baladei de nenumărate ori, indicînd diferite ranguri administrative, ca de exemplu: *mulțumim* **agalelor,** / *cinstiți* **caimacanilor,** / *nouă* **ienicerilor** *și nouă* **spahiilor.**

Tot cu caracter de procedeu stilistic (reluări de mai multe ori), care vizează anumite efecte, este și tabloul aruncării de bani: *...umple cu galbeni poala,* / *tot cu galbeni* **veneției,** / *...cu* **mahmudele** *turcești,* / *cu* **rubiele arăpești,** / *cu* **groșe** *lipovenești,* / *cu* **dinari** *moldovenești* / *și cu* **grivne** *muntenești.*

Prin tabloul inițial din *Chira*, întruchipat și acesta printr-o terminologie specifică epocii ca următoarea: *...În vadul Brăilii,* / *'n scursul Dunării,* / *printre* **caicèle** / *mai în jos de* **schele,** / *carcă-mi-se-ncarcă* / *două-trei* **sandale,** / *nouă* **galioane...** etc., colportorii vor să evoce viața portuară animată (Gh. Dem. Teodorescu).

Unor asemenea formule tipice li se adaugă termeni ca: *beșleagă, baș-marghiol, caimacam, aga* etc. Unii din aceștia, probînd vitalitate, au fost preluați și introduși în vorbirea uzuală de mai tîrziu, cu alt înțeles.

§. 13.1.2. În alte cicluri cuvintele împrumutate capătă altă înfățișare, chiar cînd ele vin tot din sfera limbii turcești, ca de exemplu:



*cucă, dugealac, cioltar, gugiuman* etc., toate indicînd insemne vestimentare. Astfel Corbea este acuzat: *...c-a poftit și c-a purtat* / **gugiumanul** *de domn,* / *...***cuca** *împăratului* / *și* **caftanul** *domnului* (*Ibid.*, p. 532, v. 13—17). Dobrișan își poartă pe boierii fugari îmbrăcați în ciobani: *...cu* **caftanul** *de* **pambriu,** / *cu cizme de* **irmiziu,** / *cu obiele de bumbac,* / *mestecat cu păr din cap.* (*Ibid.*, p. 474, v. 52—55).

Nu ne este în intenție să sporim lista cuvintelor împrumutate din limba turcească, acestea fiind vii în comunicarea poeziilor narative, ca unele care desemnau, într-o vreme, funcții administrative, monede, diferite feluri de îmbrăcăminte etc. Cele mai multe, cu trecerea anilor, au ieșit din întrebuințarea zilnică, rămînînd astfel un soi de *fosile* lingvistice. Iar dacă ele se mai fac auzite încă în sfera cîntecului eroic, aceasta se datorește faptului că bardul popular narează un subiect istoric, fără de care comunicarea nu ar fi posibilă. Toate întăresc și mai mult caracterul evocativ al genului.

§. 13.2. Faptul care s-a petrecut cu împrumuturile în spațiul dunărean a avut loc, în condiții istorice deosebite, și în Transilvania, Banat și în Bucovina. Aici conviețuirea românilor cu alte grupuri etnice: ungurii, șvabii, sașii a dus la împrumutarea unor maghiarisme și germanisme. Interesant de remarcat este că fenomenul s-a petrecut nu în sfera baladei, ci în poezia de ceremonial — în colinde și mai puțin în doine. Mai observăm că soarta acestora a fost cu totul alta decît cu împrumuturile transferate în sfera eposului dunărean. Deci aici turcismele sînt asociate de o epocă și de relații administrative, au rămas în poezie ca *resturi* dintr-o vorbire curentă altădată, multe din maghiarisme ori germanisme s-au impus în vorbirea obișnuită ca *sinonime*, de unde au fost preluate și încetățenite în poezia colindelor. Astfel cuvinte ca: **birău** (birö=„primar"), **bolund** („nebun", „prost"), **lăcrăzău** (lakmározó=„baie", „scaldă"), **hinteu** („buтcă") ș.a., preluate din limba maghiară, au fost romănizate. Ele imprimă poeziei plasticitate și ton propriu, original.

Dăm și pentru această grupă cîteva exemplificări din același volum de colinde (Viciu). Astfel, din *Colinda primarului* (*Ibid.*, B, LXXVIII): *...și cu jupînul* **birău** / *...să se facă* **lăcrăzău,** / **lăcrăzău** *și* **feredeu...** (v. 9, 23/24). Și încă un exemplu, al unui cuvînt maghiar, „bolund", încadrat de alți termeni de sorginte diferită, ca și de structuri fonice și morfologice particulare (termenul contopindu-se în context, capătă valoare poetică deosebită):

*Sub ceru-***și de** *răsărit,* /
*junelu bun...* (refren)
*șede-un june hodinește*
*și murguțu-și potcovește*
*cu potcoave de* **molotru,**
*cu* **cunie** [cuie] *de sîrmă-*
ntoarsă

*ce la drumu-s* **ghimpuroase...**
*— Maica mea,* **bolundă** *ești,*
*Mare ești, puțin pricepi*
*de nu mi te* **nădăiești,**
*Că eu mi-am* **îndoblicit,**
Peste vîrful munților,
Prin crucile brazilor

*în toriştea sterpelor...* *leu din somn se* **pomenia...**
Este un leu, îi cîne rău... [se deştepta]
*d-adurmit* **nepomenit...**[nedeşteptat] (*Ibid.*, LIX).

Am extras dintr-o singură poemă (cu titlul *Lupta junelui cu leul*) acele versuri care aduc cuvinte regionale împrumutate cu o mai mare frecvenţă şi care imprimă un caracter particular vocabularului. Efectele stilistice sînt cele scontate de colportori: de a evoca o viaţă familială naivă şi pitorească.

**Importanţa sinonimelor**

**§. 13.3.** Prin teme, idei, episoade, motivele în folclor rămîn — în linii mari — aceleaşi. Ceea ce variază în mod vizibil sînt mijloacele de exprimare şi limbajul poetic. Căci lexicul şi unele forme morfologice, ca să nu mai vorbim de modalităţile stilistice, depind, întîi de toate, de talentul autorului sau colportorului anonim şi, în aceeaşi măsură, de mediul lingvistic al zonei respective (într-o mai mică măsură şi de epoca în care a fost culeasă o nouă variantă). Acestea toate sînt determinante ale mijloacelor de exprimare orală, în continuă fluctuaţie.

**§. 13.3.1.** Ce mare importanţă capătă asemenea observaţii se vede din materialul oferit de un culegător ca G. Dem. Teodorescu. Este ştiut că acesta a cules numeroase balade îndeosebi de la des citatul cîntăreţ brăilean. Concomitent, aşadar, în aceeaşi epocă (ani chiar) a înregistrat şi unele motive comune de la cîntăreţi bucureşteni, ca Şerban Muşat, de la bucătari, soldaţi etc., deci inşi ce aparţineau unor profesiuni şi categorii sociale diferite. Şi astfel observăm cum o baladă, ca a lui Miu, de exemplu, în varianta brăileană are 540 de versuri, pe cînd a cîntăreţului bucureştean se reduce la 343. Care este cauza? Petre Creţul Şolcan era stăpîn pe o tehnică recitatorică *digresivă*. Acesta îşi fundează arta pe o sumă de *frazeologii sinonimice*, de tipul următor:

**Călişorul** *meu*,/**becheraşul** *meu*. (v. 47—48).

Sinonimia rezultă din substituirea unui termen propriu prin altul *figurat* („bekiar", turc. = celibatar, holtei). În modul acesta exprimarea devine metaforică. Şi, deci, sinonimia are ca rost uneori să înfrumuseţeze comunicarea, care devine astfel mai poetică.

**§. 13.3.2.** În poezia narativă se întîlnesc frecvent frazeologiile sinonimice *verbale*. Acestea cadrează cu tehnica discursivă a categoriei. Sînt curente exemple ca următoarele:

*cu toţi se* **lega**, /*cu toţi se* **jura...** (*Ibid.*, 463, v. 279/280)
*că-n zadar* **muncim**, / *că-n zadar* **trudim...** (*Ibid.*,v. 254/255)
*pînă n-om* **clădi**, / *pînă n-om* **zidi** (*Ibid.*, v. 256—257).

**§. 13.3.3.** Sinonimii, în sensul celor de mai sus, se întîlnesc în poezia incantaţiilor. Aici reluarea înţelesului unui verb prin altul sinonimic urmează calea discursului fluent, cu vizibile nuanţe de întărire. De exemplu: ... *îl legai*, **îl ferecai** ; *îl amuţii*, **îl împietrii, îl încremenii...** (Gorovei, p. 215).



Sinonimiile capătă fluenţa tipică acestei categorii şi sub forma substantivului: *ieşiţi aruncături*, > **făcături**, *ţipături*, > **junghiuri**. *săgeţi* > **răutăţi...** (*Ibid.*, p. 229).

**§. 13.3.4.** În sfîrşit o altă cauză, şi aceasta curentă în folclor, care justifică prezenţa sinonimelor, este a *împrumuturilor*, semnalate mai sus. Chemarea lor la o viaţă artistică ţine mai mult de epocă şi zonă, şi mai puţin de tehnica colportorului. Căci transferate în cel mai firesc şi spontan mod, din limbajul uzual în poezie, ca fiind proprii comunicării, fie turcismele din zona Dunării, fie germanismele din zona Sibiului, conferă exprimării poetice ton pitoresc şi o mai mare plasticitate. În cele mai multe preluarea este însoţită de românizarea cuvintelor străine primind astfel haină nouă.

**§. 13.4.** În încheiere la cele expuse succint mai sus, putem spune că:

— autorii anonimi folosind unele frazeologii sinonimice obţin efectele artistice dorite;

— autorul anonim, avînd la îndemînă vocabularul limbii cotidiene, găseşte în aceasta o mare mulţime de termeni sinonimici, prin care imprimă poeziei populare plasticitate şi pitoresc.

**C. Derivări—abateri morfologice**

Din cîte se ştie, vocabularul se poate îmbogăţi prin derivări, adică prin adăugirea de sufixe şi prefixe. Sistemul urmează, de la sine înţeles, şi în poezia populară, aceleaşi reguli de formare a cuvintelor proprii limbii noastre.

**§.14.1.** Ne oprim mai întîi asupra diminutivelor, un domeniu bogat în fapte şi care a făcut deseori obiectul a numeroase observaţii.

Prin Alecsandri s-a generalizat ideea că diminutivul este o formă fluentă, care facilitează versificaţia şi care a devenit loc comun în vocabularul acestei literaturi. Este drept că se întîlnesc deseori forme de tipul Alecsandri: ... *Frunză verde alunică*, / *puiculiţă frumuşică* / *căci îmi pari duşmănică...* În colinde, asemenea sufixe diminutivale intră în combinaţie cu un sistem eufonic (aliteraţia, paronomazie, rimă interioară), particularizînd astfel comunicarea poetică. Citām un singur exemplu: „... *Pleacă-mi Marie prin grădină*, / *feciori***ţă** *d-oacheşi***ţă**, / *la d-alba-i bisericu***ţă**; *că văzu o rujuli***ţă** (Viciu, B, XXXI, v.1 —4); sau: ... *din alghioare*, *roşioare*, / *ca să fac-o cununioară* / *să-şi cunune fini*-**şor** (*Ibid.*, XXXIII, v. 6—9). Altele mai pot fi găsite în exemplificări date pentru fenomenele eufonice, retorice, din colecţiile citate.

Căci asemenea armonii sînt întărite tocmai de prezenţa vocabulelor diminutivale. Din numeroasele exemple ce s-ar putea da, mai reproducem cîteva doar din colecţia Viciu:

*Berbecuţi* **băluţi**, **creaţă** *mărgăreaţă*;
*mîndri* **ocăruţi**, *cu corniţă-ntoarsă*,
*cu linuţă* **creaţă**, *aurut îmi varsă*. (*Viciu* A.L. XXII, v. 60—65).

Observăm că diminutivele, banale în definitiv, fiind încadrate în rime interioare paronomazice (*berbecuţi* ***băluţi***) însoţite de un regionalism (un cuvînt rar — *ocăruţi*), apoi un altul *linuţă* încadrat şi acesta de o anadiploză paronomazică (*creaţă* ***mărgăreaţă***), în sfîrşit ultimul, *cornită*, urmat de un diminutiv metonimic, depăşesc banalul ridicînd comunicarea în sfera adevăratei poezii. Aceleaşi armonii paronomazice şi isofonice rezultă şi din prezenţa altor diminutive, conformate regulilor de derivare într-un mod mai particular, ca de exemplu : ... *mituticã*-*micuşea*, *frumuşică*-*frumuşea*, *mohoricele*, *junelaş*, *cîntecel*-**jălnicel**, *spicuţel* (de griu) etc.

Introduse în versuri

*Micuţel* **înfăţeşel**, *scuticel de dujănel*, / *căpşoară de* **păioară**...

asemenea diminutive conferă un aer particular poeziilor folclorice.

**§.14.1.1.** Sînt diminutive care sensibilizează comunicarea orală prin poziţia lor în limitele versului: anaforice, epiforice sau anadiplozice, ca de exemplu (în epiforă):

*Cum răsaru-şi doi* **iişori** ; *că-s doi meri* **adăliori**.
*da nu-s aceia* **iişori**, / (*Viciu*, B, XLIII, v. 3/5).

; au un alt exemplu cu diminutive (în anaforă):

**povoraş** *mai mare*, **povoraş** *mai mic*...
*sălaş nu le dare*... / (*Ibid*., A. LXXII, v. 15—16, 37).

**§.14.1.2.** Sînt unele diminutive formate prin compunere, preluate din vorbirea comună şi care, introduse în poezie, conferă acesteia gingăşie şi armonie ce încîntă urechea: ...*Veniţi lin, mai* **cătelin** / *ca soarele prin senin* (*Ibid*., A. XXX, v. 23/24) ; sau, acelaşi : ...*şi-am venit noi* **cîtilin** (*Ibid*., XXXI, v. 23). O aceeaşi formă evoluează într-un alt colind către un diminutiv nu mai puţin armonios : *Vîntul bate cam din lin* / *şi-l leagănă* **chicilin**, /*la un corn de căleleu*... (Drăgoi, 26, p. 31). Ambele forme îşi au originea în diminutivul *cătinel*.

**§.14.2.** Formarea prin derivare a noi cuvinte înregistrează cîteva abateri de la firea proprie limbii noastre. Astfel la *verb* se întîlnesc o sumă de derivaţii forţate, care în limba literară — şi chiar în cea vorbită — nu sînt întîlnite, ca de exemplu : *întîia rază ce* **răzeşte** ? (Viciu, A.I, v. 13) ; sau : *a doua rază ce* **rază-re** ? (*Ibid*., XIX, v. 9) ; sau : *a treia rază unde-mi* **rază**? (*Ibid*., v. 23).

După acelaşi model, întîlnim versuri ca următoarele : *Sculaţi, boieri, nu* **somnaţi** / *că nu-i vremea de* **somnat** / ; ca acest debut particular să continue apoi cu alte versuri a căror morfologie atrage atenţia : *întîia rază unde-şi* **rază** ? / **rază-n vîrşii** *munţilor*, / *la poalele brazilor* (*Ibid*., B. XCIX, v. 1/2, 7/9) ; într-o altă asemenea poemă mai găsim următoarea formă în parigmenon : *puţin* **somn somnai** (*Ibid*., B. XCV, v. 8).

Nu lipsite de interes sînt şi forme ca următoarele : ...*cînd boarea* **borea**, / *merile cădea* (*Ibid*., A. CXXIII, v. 8) ; sau : *ce-i, maică, acest* **borit** = [vînticel] (*Ibid*., B. XXVI, v. 4).



Explicaţia unor asemenea forme, bizare oarecum, o găsim în tendinţa colportorilor anonimi de a deriva în parigmenon. Din acelaşi context al unor abateri stinghere de la firea limbii fac parte şi următoarele derivări prin *prefixe*, ca de exemplu : *perină* > **împerinat** ; ... *cu pătuţumperinat* (Viciu, B. XI, v. 21) ; în poezia incantaţiilor sînt frecvente verbele cu prefixul augmentativ ; ... *acolo să piară*, / *acolo să* **răspeară** ; ...*acolo să cheie*, / *acolo să* **răscheie** (Gorovei, 211, 217).

**§.14.3.** În poeziile ce se aud în sărbătorile de iarnă colportorii au impus o formă de infinitiv lung, prin adăugirea particulei **re**. Cîteva din acestea vin în tovărăşia unor cuvinte bizare, lipsite de conţinut, ca şi cum ar fi ad-hoc create, ca să susţină tocmai ritmica :

*Eu am fost acel* **cioire** *boul sur de-a-l* **scormonire**
(*Drăgoi*, nr. 10).

Cele mai multe însă intră în compunerea unui viitor popular. Astfel : ... *că* **l-o** *săgeta*-**re** (*Ibid*., nr. 11) ; sau : *şi voi fluera*-**re** / *şi le-oi apuca*-**re** / *şi la noi* **te-i** *înturna*-**re** (*Ibid*., 157).

Socotim că aceste alungiri sînt o consecinţă a tonului melodic, care se cere a fi susţinut în acest mod. Altminteri nu s-ar putea explica o formă a pronumelui posesiv orientată morfologic în acelaşi sens : ...*aşa şi viaţa ta-re* (*Ibid*., 157).

**§.14.3.1.** Asemenea forme sună cu totul particular în versuri precedate de prepoziţia **de**, de cele mai multe ori elidată, ca de exemplu ...*Şoimel* **d-auzeà-re**, / **d-aleş** *de punea-re*, / *la slîrşori de poartă*, /*fir să-l* **d-apuce**. / *Firul* **d-apucà** *-re*, / *tare-l* **d-încordà-re**, /*sus îmi* **de** *zburà-re*,/ *jos* **de** *se lăsà-re*... (Drăgoi, nr. 72).

În colecţia Viciu, deci în alt spaţiu, forma se întîlneşte frecvent precedată numai de prepoziţie, ca de exemplu : ...*Şi te-ntîlnişti cu* **d**-*un june*, /...*putrezească-ţi* **d**-*inima*, / *ca măr roşu* **d**-*aista* ;... *June* **d**-*inelu-apuca*... ; sau :... *da, zo'n coarne ce* **d**-*işi poartă* (B. XLVI şi XLVII).

**§.14.3.2.** În aceeaşi colecţie cîntăreţii, ca să imprime nu numai arhaicitate dar şi un mai mare ton afectiv, folosesc forma morfologică semnalată, însoţită de dativul etic **mi-şi**, ca de exemplu: *că el că* **mi-şi d**-*are* (Viciu, B. XXXIV, v. 4) ; *şi* **mi-şi d**-*are o fată mare* (*Ibid*., XXXVII, v. 3) ; *el bun cal că* **mi-şi d**-*avea* (*Ibid*., VI, v. 2).

**§.14.3.3.** N-am putea încheia astfel de consideraţii decît subliniind încă odată că toate asemenea abateri morfologice şi derivaţii tipice poeziei folclorului se asamblează într-un ton general impus şi de cuvintele „goale", „vechi" şi „rare", despre care am vorbit mai sus. Oferim cititorilor cîteva din multele versuri distinse cu asemenea calităţi :

**D-oi** *ceruţa-mi* **cerii** / dai Ler. *Sînt* **fiere** *mărunte*
*negri-şi vinători* *suntu-şi mii şi sute*...
*ei* **mi-şi d-oblicea** *ea că* **mi-şi d**-*avea-re*...
*la* **iest** *vîrf de munte*. (*Viciu*, B. XII).

## Retorica numeralului

Discursivitatea cuvîntului devine mai evidentă în sfera numeralului. Acesta se îmbină în forme retorice dintre cele mai variate, cu deosebire în poezia incantațiilor și în balade, ca prin număr opera să aibă efectele stilistice scontate de colportori.

**§.15.** Astfel sînt *enumerațiile* **ascendente** care devin în descîntece procedeu determinativ în comunicarea poetică, de exemplu: *.....cine a făcut cu* **o** *mînă, / io desfac cu* **două**; *cine a făcut cu* **două**, */ io desfac cu* **trei**; *cine a făcut cu* **trei**, */ io desfac cu* **patru**, și așa mai departe (pînă la numărul zece) (Gorovei, p. 228).

**§.15.1.** În alte cazuri are rol determinativ *enumerația* **hiperbolică**, ca de exemplu : *..... și m-am uitat peste* **99 de ape** *și peste* **99 de păduri**, */ netăiate cu securi... / și peste* **99 de sate** *cu casele pustii* etc. (*Ibid.*, p. 286).

**§.15.2.** Și numeralul nehotărît apare frecvent cu rost stilistic **cumulativ**, ca de exemplu : *după* **toate** *văile..., de la* **toți** *ciocoii..., de* **toți** *boierii, de* **toți** *logofeții, de* **toți** *zapcii...* Înșiruirea repetitivă de acest fel devine obsedantă, constituind un procedeu discursiv tipic (*Ibid.* p. 317).

**§.15.3.** Sînt și unele combinații alternante semantic ale numerelor însoțite de enumerații ascendente, ca de exemplu : ... **o** *gîlcă și* **o** *modîlcă*, **o** *molfă și* **o** *bolfă...*, **două** *gîlci modîlci...* **nouă** *gîlci*, **nouă** *modîlci...* (*Ibid.*, p. 325).

**§.15.4.** Procedeului semnalat mai sus se adaugă *enumerația* **descendentă**, încheiată în mod curent cu un verb din sfera lui „a cădea" astfel : *Gîlca modîlca a făcut* **nouă** *feciori* ; *din* **nouă** *a rămas cu* **opt**, */ din* **opt** *a rămas cu* **șepte** ș.a.m.d., pînă ajunge la formula : ... *din* **unu** *a rămas cu* **nici unu** / **Ptiu, să pieie să răspie** etc. (*Ibid.*, p. 325).

Din exemplificările oferite se poate deduce marea importanță a retoricii numărului în poezia incantațiilor. Procedeele semnalate devin centrale, genul neputînd fi conceput fără ele.

**§.15.5.** Și în balade numeralul ia forme retorice dintre cele mai diferite. Categoria avînd o altă funcție și, deci, altă structură poetică, solicită formulări enumerative deosebite față de cele din poezia incantațiilor.

**§.15.6.** Unele balade, ca *Meșterul Manole*, își așază acțiunea pe număr : **nouă** *meșteri mari, / calfe și zidari, / cu Manole* **zece**... Asemenea formulă devine clișeu la o retorică discursivă tipică lăutarului profesionist.

**§.15.7.** Și în balade numărul apare cu funcție hiperbolică, în poziții ca următoarea :... **patruzeci și cinci, / cincizeci fără cinci** */ de voinici levinți...* (G. Dem. T., p. 491, v. 130) ; sau în altă parte, același număr apare inversat : **Cincizeci fără cinci,/ patruzeci și cinci,**/ *străini de părinți...* (*Ibid.*, p. 497, v. 117). În sfera baladelor apare frecvent și formularea : ...*galbeni venetici* / **d-o sută și cinci** (*Ibid.*, p. 490, v. 59 ; cf. p. 595).



**§.15.8.** Din cîte se observă discursivitatea semnalată mai sus ia o turnură stilistică distinsă prin ceea ce se numește joc lingvistic, poezia evoluînd către fabulă și gratuitate. Mai dăm un exemplu de acest fel : ...*Și-n temniță de cînd șade ?* **De nouă ani jumătate**, */ Ș-alte* **trei zile** *de vară...* **De nouă ani și jumătate** */ și alți* **nouă** *îmi mai șade /* **de trei ori cîte nouă** */ îmi fac* **douăzeci și șapte** */ de cînd în temniță șade* (*Ibid.*, p. 517, v. 28 – 38).

**§.15.9.** În alte cazuri hiperbola numărului evoluează în sens grav : Tudorel, supus la bir :... *da pe lună / pungă plină / și pe ani / tot saci cu bani. / Da* **o dată**, *da de* **două**, */ mai da, măre, pîn'la* **nouă** (*Ibid.*, p. 670, v. 90 – 98).

Și în balada *Soarele și luna* : ... *că mi-a tot umblat.. măre,* **nouă** *ani, pe* **nouă** *cai* : **patru** *a ciumpăvit, /* **cinci** *a omorît / și tot n-a găsit* (*Ibid.*, p. 410).

**§.15.10.** Asemănătoare întrucîtva celei din balade, este următoarea înșiruire hiperbolică din colinde : ... *numa-mi cere prețul meu* :

**nouă** *car㠖 cu săcară,*  **nouă** *vii culegătoare,*
**nouă** *buți / cu bani mărunți,*  **nouă** *moriști umblătoare*

(*Viciu*, B. VI).
(Mai vezi și în VIII, v. 45 – 51).

Procedeul dezvăluie caracterul retoric al categoriei și sfera de înrudire cu balada, dar în același timp și eufonia specifică.

**§.15.11.** O altă manieră discursivă a numărului este fundată pe trei : Fata este îndrăgită : ...*de* **tri** *juni ca* **tri** *păuni...* **unu-i** *ceru măr din sîn, /* **unu-i** *ceru ineluș, /* **altu-i** *ceru cununița* (Viciu, B, XXX, v. 14 – 20).

**§.16.** Înseși *numele proprii* se pretează la un joc stilistic; că autorii anonimi ar fi avut în vedere o estetizare a comunicării lor prin acest mod, se observă din puținele nume proprii aflate în colinde. Ni se pare sonor un nume ca **Pirșovan Ion** care umblă : ... *prin pădure de scumpie, / cu fluer mare ferecat, / stă în bîtă răzămat* (Viciu, B. X).

Numele propriu parcă imprimă gravitate și exprimare ceremonioasă în felul de mai sus. O asemenea stare evocă și *Văsălie, bun bărbat* (*Ibid.*, B, XVIII).

Că poeții anonimi au în vedere efectul artistic produs de numele proprii, se vede din colindul cu titlul: *Trei feciori* (*Ibid.*, B, XIX). *Pe cel mare cum îl cheamă ?* **Umblă-lin** [...] *vii-mi păzește, / griu pîndește ; cel mijlociu* : **Micșunel** [...] *oi păzește, / mici pîndește ; pe cel mic* : **Granguref** [...] *caii păzește !*

Într-o altă poezie din acest ciclu, găsim versul : *Da* **Todică** *cu* **Costică**, nume eufonice (*Ibid.*, XXI).

**§.16.1.** Și în balade nume ca : *Aișa, Doncilă, Stănislav*, imprimă narațiunii ambianță exotică ; apoi altele ca : *Badiul, Dobrișanul, Ilincuța, Manole, Miu Voica* etc., sună armonios, în concordanță cu con-

textul ; iar nume proprii ca : *Iencea*-**Săbiencea** sau *Mălina*-*Călina*, sînt astfel formate ca să provoace evidente efecte eufonice.

### D. Figuri lexicale sau de repetiție

Încheiem șirul fenomenelor stilistice aduse de vocabular cu o sumă de figuri lexicale. Fundate pe un sistem al reluării (repetării) de cuvinte, autorii anonimi izbutesc să creeze ambianță poetică mai sensibilă, să devieze comunicarea către o altă zonă vecină cu a fenomenelor de imaginație, obținînd astfel un mai mare grad de expresivitate. Quintilian susține că asemenea figuri au mare efect „... nu numai de elocuțiune, ci împrumută gîndirii farmec și forță" (IX, 3, 28).

**§.17.** Dintre acestea, cea mai curentă în poezia folclorică este **dublarea** aceluiași cuvînt. Astfel, într-un colind, *Stoluri de voinici* (Viciu, IV), primul vers începe astfel : *Mergu-mi* **mici**, *mai* **mici** / *stoluri de voinici*... Iar mama disperată că nu-și vede fiul, îi întreabă pe aceștia : *n-ați* **văzut**, **văzut** (v. 8). Exemplele sporite ar ilustra pe deplin efectele stilistice ale unor asemenea repetări. Autorii anonimi nuanțează exprimarea, o colorează sensibil, mai cu seamă cînd, ca în primul caz, intervin și alte intenții artistice : de a crea armonie fluentă prin aliterație (iotacism).

**§.17.1.** Forță și farmec discursiv capătă astfel de dublări ale cuvintelor în poezia incantațiilor. În elanul lor recitatoric, colportorii mlădie expunerea prin alegerea doar a diverse vocabule de legătură. De exemplu : ... *iar ție ți-o pune* **znagă** *la* **znagă**, **vîrtute** *la* **vîrtute**, **os** *la* **os** ; ca în altă parte particula să fie substituită printr-o alta, ca de exemplu : ...*l-a strîns, l-a apucat de* **rărunchi**, *de su* **rărunchi**, *de* **costiță**, *de su* **costiță**, *din* **piept**, *de su* **piept** ș.a.m.d. (Gorovei, p. 225). Astfel de construcții tipice categoriei la care ne-am referit provoacă stări psihice impuse de poezia incantațiilor.

**§.17.2.** Procedeul se întîlnește și în lirică ori de cîte ori este nevoie de insistență, de o potențare a sentimentului. De aceea dublarea se face prin alăturarea verbelor, ca în exemplul : ...**arde**, **arde**, *nu se stinge*, / *lelea suspină și plînge* ; dar asemenea repetare se face și prin substantive la vocativ : *O*, **leliță**, **lelea** *mea*... ; sau : **bade**, **bade**, *dragul meu*.

**§.17.3.** Ca să nuanțeze starea emotivă și mai mult, autorii anonimi așază în fruntea versului numele la vocativ (al celui invocat), cu numele predicativ în final, sub forma reduplicării ca în exemplul următor (foarte frecvent): **Bădiță**, **bădișorul** *meu*, / **rău** *e dorul, tare-i* **rău** (Jarnik-Bârseanu, CXCIII) ; sau altă poziție, care solicită, de asemenea, mare afectivitate, este următoarea : *mă bădiță, omule*, **semăna-ți-aș** *numele*... (*Ibid*., CCIV ; de asemenea CXI, CXXXI, CXXXII).

Arătăm în altă parte a studiului de față cît de importantă este sintaxa poetică în comunicarea mesajelor emotive. De mari efecte stilistice apar inversiunile în unitățile sintactice ale poeziei narative eroice. Acestea sînt în spiritul celor constatate mai sus.



**§.17.4.** De un și mai mare efect stilistic este dublarea **intermitentă**, întreruptă de un vocativ sau interjecție. Dacă cea de mai sus ar putea fi astfel schematizată : XX... ; sau : ... XX (repetarea în final) ; repetarea intermitentă se înfățișează astfel : X...X, ca de exemplu : **Peline**, *dragă* **peline** ; sau : **Trimite**-*mi, mîndră*, **trimite**. Retorica antică denominalizează procedeul prin termenul de *epanadiploză*.

**§.17.5.** Asemenea dublări pot lua amploare, prin combinarea cu figuri retorice (cu anaforă sau anadiploză și epiforă), ca în exemplul următor (anaforă + anadiploză) :

**Fă-mă**, *doamne, ce mi-i* **face** / **fă-mă** *pasere măiastră*
(*Pompiliu*, p. 256)

sau un alt exemplu și mai complex, în care intră și procedeul repetării aceluiași cuvînt :

**Jele-i**, *doamne, cui-i* **jele**, **jele-i** *la tot neamul meu*...
**jele-i** *irimuței mele* (*Ibid*., p. 41).

**§.17.5.1.** În balade dublarea intermitentă a unor termeni are un mare efect stilistic asupra discursului, tocmai prin mlădierea introdusă de vocabula dintre cuvinte. Exemple ca următoarele demonstrează aceasta cu prisosință :

*de* **bea**, *măre, și iar* **bea** (*G. Dem. T.*, p. 669, v. 42)
sau : *Și-mi* **pornia**, *măre*, **pornia** (*Ibid*., p. 525, v. 738)
sau : *dacă* **vedea** *și* **vedea** (*Ibid*., p. 670, v. 115).

Avîntul retoric de mai sus capătă contorsiune nuanțată afectiv în versuri ca următoarele, din *Meșterul Manole* :

*îmi* **dormia** *ori nu* **dormia** (*Ibid*., p. 438, v. 216)
sau : *O* **ducea** *ori n-o* **ducea** (*Ibid*., p. 526, v. 817).

Lăutarul brăilean urmărea să obțină succes la public și prin versuri ca următoarele :

*și-mi* **pornia**, *măre*, **pornia** (*Ibid*., p. 525, v. 738)
sau : *de* **mergea** *ce mai* **mergea** (*Ibid*., p. 438, v. 10).

Cît de variate efecte stilistice obținea cîntărețul de balade printr-un astfel de procedeu, se vede din versul următor (și acesta curent în arta zicerii) :

**Atunci**, *nici* **atunci** (*Ibid*., p. 411, v. 90).

De la emfaza retorică de mai sus, cîntărețul obține o subliniere sacadată prin folosirea repetativă intermitentă a adverbului (cel de-al doilea precedat de o negație categorică).

**§.17.6.** *Perigmenon*-ul este o frecventă figură lexicală în poezia folclorică. Se reduce la repetarea a două cuvinte cu o aceeași rădăcină, dar cu diferită formă morfologică, de exemplu : substantiv > verb și invers ; ori substantiv > adjectiv. Este des întîlnită în vorbirea curentă, de unde, închip firesc a fost transpusă în sfera poeziei. Gramaticile o înregistrează sub numele de *figură etimologică*.

Socotită ca o evidentă tautologie, figura imprimă stilului nuanțe variabile de la o categorie la alta.

**§.17.6.1.** Astfel în colinde parigmenonul conferă, pe lîngă calitățile menționate mai sus, arhaicitate, în exemple ca următoarele : ... *și la d-***umbra**, *cine se d-***umbrește** (Viciu, B, VIII, v. 10–11) ; ... *de să-mi crească Ion mare / să-l văd cu* **junii junind** (*Ibid.*, B.I, v. 26) ; ... *sede-mi fată dalbă / și de* **lucru** *ce* **lucrează** (*Ibid*, B, XXIX, v. 13).

**§.17.6.2.** Tot în colinde (dar și în doine) cel de-al doilea termen devine uneori aluziv, capătă o nuanță diferită. Avem de-a face cu altă figură lexicală : **diafora.** Astfel într-o colindă de fată, cea cîntată este comparată, într-un mod foarte fin, cu o floare :

*suntu-mi* **flori**, *de toate* **flori**, (de toate felurile de flori) *da'ca* **una** *nu-i nici* **una** (*Ibid.*, B, XXXII, v. 2–3).

**§.17.7.** Tot în colinde figura este dublată de un sens secund, rezultat din starea de *omonimie* a cuvintelor. Astfel : ... *că ne* **iarnă-n** [ne iernează], *astă* **iarnă** (*Ibid.*, B, X, v. 11) ; sau ... *vine* **marea** *cît de* **mare** (*Ibid.*, B, LI, LII, v.1). Din alte exemple ca următoarele : ... **bulzul** *mării* **s-a-mbulzit** (*Ibid.*, B, LV, v. 25) ; ... **Vinurile** *de* **vinoase** (*Ibid.*, B. XLVIII, v. 5), se vede cît de variate sînt derivațiile acestui procedeu.

**§.17.7.1.** În limitele altor categorii folclorice, cum este balada, parigmenonul se mulează pe funcția acesteia : de a sublinia acțiuni, evenimente, care să impresioneze publicul ascultător. De aceea procedeul este fundat îndeosebi pe derivări verbale, ca în exemplul : ... *dar ce* **planuri** *se* **plănuia** (G. Dem. T., p. 600, v. 117) ; sau : ... *așa* **vise** *n-am* **visat** (*Ibid.*, p. 673, v. 412). În *Meșterul Manole* parigmenonul evoluează către forme multiple, devenind sistem în expunerea subiectului.

**§.17.7.2.** Și în lirică se întîlnește această figură lexicală, ca de exemplu : ... *eu* **trăiesc** *cu mîndra* **trai** (Teculescu, nr. 6) ; sau : ... *dac-o* **guști** *ai tot* **gusta** (*Ibid.*, nr. 14).

Deoarece doina este o categorie mai puțin discursivă decît balada, parigmenonul fiind o figură lexicală de mlădiere a dicțiunii retorice, apare mai arar.

**§.17.7.3.** La locul cuvenit am semnalat o sumă de asemenea figuri în cimilituri.

**§.17.7.4.** Repetările sub forma de cuvinte cu o aceeași rădăcină sînt de mare efect stilistic în poezia incantațiilor. Aici insistența, care formează esența acestei figuri lexicale, cadrează cu însăși funcția discursiv-obsesivă a poeziei, ca și cu structura ei primară (vezi H. Werner, *Ursprung der Lyrik*, p. 92). Din prea multele exemple, oferim doar cîteva : ... *să nu* **sapi** *cu* **sapele** (Gorovei, p. 227 ; verb > substantiv) ; sau : ... *cu* **tămîie** *ți-l-oi* **tămîia**, / *cu* **usturoi** *ți l-oi* **usturoia**, / *cu* **mătura** *te-oi* **mătura** (substantiv > verb) ; (*Ibid.*, p. 225–227).

**§.17.8.** Un procedeu lexical des întîlnit, tipic poeziei folclorice constă în repetarea unui cuvînt (sintagmă) de-a lungul mai multor



unități metrice. În doine, mai cu seamă, are drept rost stilistic să sublinieze prin acumulare o aceeași stare sufletească, ca de exemplu :

**Trag în rău** *ca calu-n ham,*
**las'să trag** *dacă n-am neam,*
**trag în rău** *ca altu-n bine,*
**las'să trag** *că n-am pre nime.*
(*Pompiliu*, XLI).

În retorica antică figura este desemnată prin termenul de *epanalepsă*. Cuvîntul cheie, repetabil în alte poziții, în cuprinsul aceleiași poezii, poate fi și un substantiv, un adjectiv, o conjuncție. Astfel :

*Și vai, de-o mine și de mine,*
**negre-s** *hainele pe mine,*
*nu-s* **negre** *că nu-s spălate,*
*da-s* **negre** *că-s judecate.*
*Nu-s* **negre** *că nu-s lăute,*
*da-s* **negre** *că-s amărîte.*
(*Pompiliu*, p. 267).

**§.17.8.1.** În cimilituri asemenea repetiții intră într-un adevărat sistem de derivații, cu funcție de semnal.

**§.17.8.2.** În balade (ca și în colinde, vezi Viciu, B, LV), parigmenonul declanșează dinamism, o accentuare nuanțată, cumulativă a incidentelor.

Ca figuri lexicale trebuie privite și *anafora*, *epifora* și *anadiploza*. Ele își au însă un loc mai potrivit în planul sintactic al frazei.

Am încercat în capitolul de față să surprindem cîteva aspecte ale lexicului folcloric. Și am văzut că nu numai cuvintele moștenite ori împrumutate primesc funcție artistică, ci înseși unele cuvinte goale sau abaterile de la normele limbii devin mijloace de comunicare. Acestea, împreună cu alte procedee (epanalepsa, parigmenonul ș.a.), creează uneori un stil sugestiv și evocativ, potrivit ambianței respectivei categorii folclorice. De mare importanță sînt regionalismele cu multiplele lor fețe. Ca în oricare operă literară și în creațiile folclorice asemenea cuvinte sînt sursă de mari efecte stilistice.

**Capitolul III**

## SCURTĂ PRIVIRE ASUPRA SINTAXEI POETICE

**§.18.** În capitolul de față ne propunem să aruncăm o scurtă privire asupra unor aspecte ce țin de topica folclorică : tipuri ale frazei poetice (asindetice — o retorică a suprimărilor —, polisindetice), figuri sintactice — gradația, enumerația, climax, simetria, antiteza etc. Toate acestea, alăturate elementelor fonostilistice și lexicale despre care am vorbit anterior, vor oferi o imagine mai completă a ceea ce R. Jacobson numește „gramatica poeziei".

**§.18.1.** În poezia narativă eroică, cu deosebire, ordinea cuvintelor are ca rezultat imprimarea unei mai mari cadențe narative. De multe ori sînt fraze ce păstrează ordinea normal-gramaticală. Aceasta se întîmplă în exordiu, în care este anunțată tema. După versul-formulă inițial :

*Foaie verde ș-o smicea,* urmează partea expozitivă firească: *Voinicelul pribegea, / nouă țări cutreiera, / nouă mări că răzbătea, / cu străini i se ura...* (G. Dem. Teodorescu, p. 435).

Alteori însă, lăutarul, ca să trezească interesul ascultătorilor prin crearea unei ambianțe potrivite, inversează ordinea normală, ca mai sus, și începe cu circumstanțiale de loc, timp, așezînd în final propoziția principală, ca în exemplul următor:

| | |
|---|---|
| *Foaie verde trei granate,* | *și* **colo** *la Andrășești,* |
| **departe,** *măre,* **departe,** | **suntu-mi trei feciori de popă,** |
| **departe** *și nu prea foarte,* | **citeși trei citesc la carte...** |
| **colo-**n *sat la Cătrunești* | *(Ibid.* p. 439). |

(Mai vezi și începutul baladei *Toma Alimoș* ș.a.).

Retorica antică semnalează importantul efect stilistic, pe care-l are astfel de construcție: „... A încheia propoziția cu un verb e tot ce poate fi mai bine, dacă armonia o permite, căci forța sensului stă în verbe" (*Quintilian,* IX, 4, 26).

**§.18.2.** În discursul baladesc, din cîte se poate vedea și din exemplele de mai sus, își face loc frecvent, figura sintactică cunoscută sub numele de *perifrază.* Prin aceasta cîntărețul capătă aripi necesare avîntului său retoric. În loc să exprime ideea în puține cuvinte, el o reia și dezvoltă amplu, voind să facă expunerea cît mai frumoasă. Fără îndoială că asemenea procedeu este cerut de poziția sa față de public, de o atitudine plină de emfază, care-i vine în sprijinul intențiilor sale stilistice.

**§.18.3.** Inversiunea aduce după sine o substanțială deviere semantică, imprimînd unității sintactice ton cînd exclamativ ori interogativ, cînd imperativ. Discursul chiar referențial, ca să nu mai vorbim de cel emotiv, primește puternice nuanțe afective. Astfel colportorii doinelor aflați sub predominanța unor puternice efuziuni de durere sau bucurie, de resemnare etc., așază cuvintele în cel mai firesc mod, după o diagramă indicată de asemenea stări sufletești. În doinele de iubire trece în fruntea versului numele predicativ, ca de exemplu: **dragi** *îmi sînt fetițile* (oițele), *cînd...* (Jarnik-Bârseanu, CLXIX). Alteori asemenea inversiuni sînt însă reluate și repetate în final, tocmai ca să accentueze starea sufletească: **dragi** *îmi sînt fetele* **dragi.** (Se ajunge la geminație; cf. *supra* §. 17).

**§.18.4.** Nu de mică importanță este unitatea poetică *interogativă* din acest gen folcloric. Introdusă de colportori ori de cîte ori discursul tinde să ia proporții narative pline de retorism, aceasta exprimă mirare sau indignare, devine disimulativă etc. Răspunsurile date constituie verigile firești la o narațiune plină de interes, fiind expusă tocmai la modul direct, cînd hiperbolic, fictiv, cînd în spirit realist.

Într-o baladă ca a lui „Corbea", o întrebare dublă ca următoarea: *Corbeo, maică, aici ești ? / Corbeo, maică, mai trăiești ?,* aduce după sine un răspuns plin de activitate. Dar expunerea subiectului evoluează către un adevărat „joc de-a întrebarea", care solicită răspunsul potrivit.



Modalitatea de exprimare devine antrenantă, așezînd în miezul ei dialogul cu stilul direct, dublat de expuneri în manieră indirectă, cu un întreg complex stilistic.

Cîntărețul, ca mare maestru al expunerilor narative, introduce în continuarea episodului de mai sus o altă întrebare și aceasta curentă ca modalitate de exprimare baladescă: ... *mă-sa dacă-l* **auzia,** / *mă-sa, măre,* **ce-mi făcea ?.** Și după ce colportorul epuizează prin o sumă de întreprinderi (ce vizează soarta eroului), lăutarul interpune o alta: ... *apoi cu mă-sa* **că vorbia** / *și din gură* **ce-i zicea ?.** Și jocul, menționat mai sus, continuă: *Dar baba ce* **răspundea ?** ... *Dar Corbea* **ce-i zicea ?** ... *Dar Corbea ce* **mai făcea ?** ... *Și boierii ce-i* **zicea ?** ... *Ștefan Vodă* **ce-mi făcea ?.** Aș spune că nervul-motor al frazei poetice narative îl constituie interogația. Orientată după întrebări și răspunsuri, narațiunea eroică nu numai că devine plină de interese ca expunere, dar în acest mod cîntărețul are bunul prilej să descrie oameni și situații, să surprindă frămîntările eroilor, să-i caracterizeze *de facto,* să creeze astfel un stil propriu acestui gen folcloric. Aș mai adăuga că întrebarea formează cheia de boltă a narațiunilor episodice, după cum cea exclamativă dă tonul poeziei afective, doinelor.

Dar astfel de observații vor fi întregite în paragrafele următoare, în cadrul sintaxei poetice a frazei.

## Tipuri ale frazei poetice
## Caracterul digresiv

§. 19. Menționam mai sus cîteva din modelele poeziei populare. Revenim asupra modelului *sintactic.* Referitor la acest aspect critica literară aplicată la folclor a dat o mică atenție. Îndeobște se vorbește, la modul general, doar despre conciziunea stilului oral. Or, ținîndu-se seama de diversitatea categoriilor folclorice — cu structuri și funcții variabile, ca fiind expresie a anumitor medii sociale și profiluri distincte de colportori — trebuie relevat că și frazele poetice evoluează către înlănțuiri dintre cele mai variate.

**§.19.1.** Nimănui nu-i scapă din vedere că structura frazei din poezia incantațiilor (farmece, vrăji) este alta decît cea a baladei populare. Dacă în cea din urmă cîntărețul profesionist manifestă anumite înclinări pentru pregătirea publicului, pentru anunțarea și expunerea subiectului — în toate acestea ținînd seama de auditoriu, altceva se petrece cu colportarea incantațiilor. În debitarea acestora, descîntătoarele adoptă o frază tipică; un cuvînt se alătură altuia, după o topică specială: cînd cu verbul în fruntea unui șir de reluări, cînd la sfîrșit și deseori eliptic, zeugmatic, cum se va vedea mai departe. Are o structură tipică frazei magice (cf. și H. Werner, *Ursprung der Lyrik,* p. 104).

În jocurile de copii înlănțuirea cuvintelor evoluează deseori către fraza **asindetică.** Retorica antică desemnează astfel de structuri prin termenii de **oratio soluta** (cf. *Quintilian,* IX, 4, 19; Lausberg, §. 916).

Asemenea fraze, elementare în topica lor, nu sînt lipsite de valoare artistică. Fiind cînd imperative ori invocative, cînd narative, acestea își caută mijloacele de exprimare potrivite naturii lor, producînd astfel, prin ritm și fluență, mari efecte stilistice. Și așezarea asintactică din jocurile de copii izbește prin muzicalitate, comunicarea primind mare forță expresivă.

§.19.2. În poezia folclorică predomină fraza *asindetică* și *paratactică* alături de cea *polisindetică*. În proverbe și cimilituri, dar și în doine sau balade propozițiile, de multe ori, se alătură fără acele particule conjuncționale, comunicarea devenind concisă. În poezia narativă eroică asemenea frază apare acolo unde ori de cîte ori trebuie ca ideea epică să fie subliniată, manifestînd o evidentă tendință ca *digresiune*. Fraza complexă, în tehnica recitatorică, include și alte procedee, cum ar fi: *enumerația, gradația, antiteza* cu contrastul diferit, *dialogul antapodozic* (cf. *infra*, §. Cap. IX).

§.19.2.1. În colinde fraza asindetică este stăpînită de hiperbat, ca în exemplul de mai jos:

*crescut-a*, **născut-a**,
**verde-***un* *vișinor*,
*galbăn*, *păltior*.

Din cîte se observă, cuvintele sînt permutate și alăturate aconjuncțional într-un mod tipic categoriei. Cum explicăm aceasta, adică masiva prezență a hiperbatului în combinație cu fraza asindetică? În asemenea structură particulară cuvintele se separă și se deplasează ca să se unească asindetic, așa cum sînt aduse în vorbirea uzuală. Nici într-o altă categorie folclorică nu se vede mai bine ca în colindă cum expresivitatea limbajului comun formează stratul fundamental al poeziei.

Tipul de frază semnalat nu poate fi desprins, desigur, de imaginația ritmică, de afinitățile dintre vocale, despre care vorbeam mai înainte și chiar de o afinitate selectivă a cuvintelor, de asociații misterioase. Aceasta este o întruchipare desăvîrșită a modului cum se cîntă colindele și a funcționalității sistemului simbolic.

§.19.3. Dar fraza asindetică nu poate fi concepută decît în alternanță cu fraza **polisindetică**. În locul suprimării conjuncțiilor, colportorii, dimpotrivă, abuzează de aceasta. Efectul stilistic este cel scontat: de a da cît mai puternic avînt rostirii retorice. De aceea, asemenea structură sintactică apare mai frecvent în poezia narativă (și într-o mai mică măsură în lirică ori în colindă). Avem de-a face cu o frază *complexă* cu „oratio perpetua", cum este denumită în retorica veche, care nu este străină de o regizare a cuvîntului, de o tehnică recitatorică întîlnită cu deosebire în eposul folcloric.

§.19.3.1. Fraza polisindetică implică în structura-i intimă ideea de *gradație*, ca în exemplul următor:



*...Ceaușul dacă vedea,* / și / *cu sare le săra,*
/ *că* / *plin geaba o făcea,* / *cu* / *paloșu s-apropia*
/ *că* / *geaba țița-i tăia* / *să* /*-i taie beregata.*

(G. Dem. T., p. 565, v. 294–299).

§.19.3.2. De asemenea fraza polisindetică implică, în alte cazuri, ideea de *enumerație*, ca de exemplu:

a.
*— Ia ascultă, Băduleasă,*
ascultă *cîrciumăreasă,*
cu *port de cîrciumăreasă,*
cu *stat ca de jupîneasă,*
cu *ochi ca de puic-aleasă,*
*scoate-mi o cupă de vin,*
*să-ți dau o grivnă de plin,*

b.
*ș-o vedriță de răvac,*
*să-ți dau leiță cu drag,*
*c-am vîndut cirezile*
*și mi-am scos capelele*

c.
*ș-am să beau dobînzile*
cu *nea Badiul cîrciumariul,*
cu *nea Badiul măcelariul.*

(*Ibid.*, p. 546, v. 668–688).

Enumerația menționată poate fi uneori *progresivă* (ca mai sus: *a, b, c.*), alteori *regresivă* și întotdeauna *hiperbolică*. Nu mai dăm exemple și de acest fel, situațiile respective fiind ușor identificabile la mulți din cîntăreții de mare faimă, ca brăileanul Petrea Șolcan. Procedeul pare firesc în sfera baladei, dacă avem în vedere funcția îndeplinită de această creație folclorică în mijlocul a numeroși ascultători.

Toate cele semnalate corespund *climax*-ului descris de retorica antică (cf. Lausberg, § 686–687).

§. 19.3.3. În multe din poeziile populare (fenomenul se observă însă mai bine tot în baladă), întîlnim fraza *periodică*. Este procedeul sintactic cel mai complex. Colportorii, stăpîniți de gîndul de a exprima mai multe idei (concretizate în verbe cu conținut diferit), sentimente, hotărîri, adoptă forma unui întreg frazeologic bine sudat între toate părțile, cu mari efecte stilistice asupra publicului. Așa numita *oratio perpetua* prezintă aspecte sintactice dintre cele mai diferite: fraza asindetică se împreună cu cea relaționată prin coordonare multiconjuncțională (polisindetică); nu lipsesc nici incisivele; de asemenea poziția unora de propoziții regente — întregite de altele subordonate — face exprimarea foarte cuprinzătoare. O asemenea expunere se încadrează unui ritm general al poemei, fraza fiind egală, ca timp, cu o respirație, cu un efort recitatoric.

Fraza periodică se compune din părți desemnate prin punct și virgulă sau prin două puncte. Fiecare din acestea exprimă un segment al ideii și temei fundamentale, un moment epic care, în unire cu altele, duc la constituirea subiectului poemei. (Analiza fragmentată are o mare consecință procedurală, metodică, în studierea folclorului. Și aceasta nicăieri nu se observă mai bine ca în eposul popular.)

Ca să ilustrăm mai bine cele expuse mai sus, ne oprim la un exemplu luat din balada *Stanislav*. Eroul este căutat de turci, aceștia întîlnesc întîi pe mamă. Momentul este redat prin două părți ale unei fraze periodice:

I.
Unde turcii-mi-*auzia*,
pe babă c-o *dezlega*,
galbenii că-i *dăruia*
şi paftalele-i *lăsa* ;

II.
la caiac că *alerga*
opăcele-afund *dedea*
şi pe Dunăre *vislia*
apa-n două că *tăia*.

Aici observăm că e un segment, concretizat prin ceea ce numeam respiraţie narativă, al unei fraze periodice ruptă în două ; fenomenul este marcat şi de semnul ortografic (;) dublat de o scurtă pauză.

**§. 19.3.4.** În general asemenea expuneri sînt predominate de *simetrie*. Concretizat, ca mai sus, la acelaşi număr de versuri, fenomenul este strîns legat de arta „zicerii", de ritm şi măsură. Procedeul apare ca propriu şi doinei.

**§. 19.3.5.** Tot la capitolul doinei am remarcat frecvenţa frazei periodice condiţionale. Cele două părţi — cea dintîi numită „protază", o propoziţie introdusă prin *dacă* (de), aşezată în fruntea principalei (apodoză), — sînt unite perfect, de nedespărţit, ca de la întrebare la răspuns.

**§. 19.4.** Spuneam că fraza polisindetică solicită o largă respiraţie narativă. Ca aceasta să fie întru totul susţinută, colportorii recurg la o sumă de figuri sintactice, ca : anafora, epifora şi anadiploza ; uneori chiar la o combinaţie a mai multora, denumită de retorica antică „simplocă".

Din asemenea complex multiconjuncţional nu trebuie trecută cu vederea o figură a compoziţiei : *antiteza*, fundată pe opunerea unei idei alteia. În balada populară apare în nuanţe stilistice variate.

Într-un exemplu, cum este cel cunoscut din balada lui *Corbea* în care antiteza e combinată cu hiperbola — un procedeu curent în folclor —fenomenul rezultă din *contrastul cuvintelor*. Astfel :

bîjbîiau şerpoaicele
şi erau *ca acele*,
broaştele *ca nucile*,
năpîrci *ca undrelele*.

Acum sînt şerpoaicele,
maică, sînt *ca grinzile*,
broaştele *ca ploştile*,
şi năpîrci *ca buţile*.
(G. Dem. Teodorescu, p. 518, v. 104—115).

**§. 19.4.1.** Dar în alt exemplu, din *Badiul*, opoziţia este marcată de verbe, deci cade pe acţiune :

*a)* Turcul *bea*, se veseleşte,
Băduleasa mi-l priveşte,
*b)* Badiul *ţipă* şi *răcneşte*,
*c)* *la nimica* foloseşte,
*şi nimica* nu-ndrăzneşte
(*Ibid.*, p. 541, v. 246—257).

În ultimele versuri (de sub *c*) eroii fac parte din antiteza semnalată, constituind o concluzie dezarmantă la tot ce este exprimat în prima parte. Astfel realizată nuanţarea stărilor sufleteşti, procedeul ne pune în faţă pe un autor — colportor destoinic în a mula arta folclorică pe măsura acestora.

**§. 19.4.2.** În sfîrşit, în poezia populară cîntăreţii mai dezvoltă o antiteză plină de subtilitate, fundată pe semantica frazei, ca de exemplu :



Cine iubeşte şi lasă,
da-i-ar Dumnezeu pedeapsă :

Tîrîişul *şarpelui*
*Şi hodina cucului*
(*Teculescu*, nr. 6).

Considerăm că este locul să menţionăm numai, alături de fraza polisindetică, existenţa dialogului sub formă de apodoză despre care vorbim mai departe.

### Alte figuri sintactice

**§ 20.** În cadrul perifrazei au loc un mare număr de inserţii şi mutaţii, de sintagme, o înlănţuire de cuvinte, altele de cît cele prescrise de ordinea gramaticală a limbii noastre. Comunicarea devine poetică, originală, tocmai prin puternicele efecte stilistice trezite de acestea. N-am putea spune că asemenea procedee sînt dinainte gîndite, ele fiind aduse în mod intenţional spre a face exprimarea mai frumoasă. Asociate strîns de vorbirea uzuală, procedeele sînt introduse în poezia folclorică în cel mai firesc mod. În cursul declamării, interpreţii introduc, alături de procedeele semnalate mai sus şi figuri discursive ca *hiperbatul* ori *anastrofa* ca şi mult cunoscutele figuri retorice ca : *epifora, anadiploza, anafora,* despre care vorbim în altă parte.

**§ 20.1. Hiperbatul** constă într-o permutare a unor termeni de la ordinea gramaticală în scopul compoziţiei. În colindele ardelene deplasarea se face într-un chip neaşteptat şi cu totul nefiresc. Este vorba de aşezarea la mijlocul propoziţiei a substantivului la vocativ, precedat de pronumele reflexiv, al cărui loc nu poate fi decît lîngă verb, ca de exemplu : *Ce te,* **gazdo,** *veseleşti ?* (Viciu, B, IX, v. 1). Ordinea normală este : **gazdo,** *ce te veseleşti ?* sau : *ce te veseleşti,* **gazdo ?**

Asemenea permutări devin frecvente în colecţiile citate. Mai adăugăm cîteva exemple : *Şi* **te, june,** *veseleşte* (*Ibid.*, B. XX, v. 40) ; *Ce* **mă, doamne,** *ispiteşti ? (Ibid.)* ; sau : *Nu* **ne, doamne,** *blestemînd* (Drăgoi, 16, v. 17) ; *doi îs meri înalţi* (*Ibid.*, nr. 43, v. 22, 38). Este o modalitate de exprimare mai rară. Considerăm că asemenea inversiuni nepermise se petrec sub imperiul ritmului melodic specific genului şi unor tendinţe expresive.

Din cîte se observă, fenomenul constă în despărţirea unui membru de contextul sintactic, despărţire pusă în slujba compoziţiei. În contextul poeziilor festive ce se fac ascultate în sărbătorile de iarnă ar reieşi că fenomenul semnalat vine să sublinieze o arhitectonică potrivită tonului acestora (cf. şi Lausberg § 716).

**§ 20.2.** O altă figură sintactică, mai frecventă decît hiperbatul, este *anastrofa*. Şi aceasta creată tot printr-o inversare a cuvintelor, o abatere a unora dintre ele de la normă, făcută însă nu cu stridenţă ca mai sus. Pusă în slujba stilisticii, anastrofa creează fluenţă şi mari efecte evocative. O întîlnim îndeosebi în lirica populară ca şi în colinde. Vom cita un singur exemplu din care se văd infinitele posibilităţi de

mlădiere stilistică oferite de sintagma verbală, căci aceasta este în cele mai multe cazuri inversată, fiind cînd antepusă, cînd postpusă :

*Fică-sa din* **grai grăia :**
— **Lasă,** *maică,* **lasă,** *dragă,*
**c-or veni nedeile,**
**nedeile** *cu jocurile,*
*Şi eu frumos* **schimba-m-oi,**
*şi la joc io* **duce-m-oi**
**nu m-oi pune** *lîngă el*
*că* **m-oi pune** *drept cu el ;*
*şi el bine* **uita-s-o,**
*la* **statul** *mieu,* **făcutul** *mieu*
(*Viciu*, B. XXVI, v. 31—40).

După unele figuri lexicale, cum este aceea din primul vers (**grai** > **grăia**=parigmenon) şi din al doilea (**lasă** > **lasă**=geminaţie), urmează anastrofa din v. 5, 6 (postpusă) şi din 7 şi 8 (antepusă), urmate de o alta, v. 9 (tot postpusă), ca versul ultim (v. 10) să se încheie cu o geminaţie dublă, dintre care una sinonimică (**statul** > **făcutul**).

Topica pledează, dimpreună cu figurile morfologice, pentru ceea ce arătam mai sus : marele efect stilistic obţinut prin asemenea procedee.

**Din arta dialogului**

**§ 21.** Dialogul formează nervul motor al multora din creaţiile folclorice. În altă parte arătăm că în discursul emotiv, predominat de monolog ca expresie a eului propriu autorului, comunicarea evoluează, deseori, către forma dialogată.

**§ 21.1.** Asemenea modalitate capătă aspecte diferite în raport cu creaţiile folclorice. În colinde, colportate de ceata de feciori aşezată, în cele mai numeroase cazuri, pe două grupe, poezia este expusă, prin însăşi natura execuţiei, la modul dialogat. La ceea ce propune o grupă (fie o întrebare, fie o parte expozitivă), răspunde cealaltă, încît desfăşurarea întreagă ia aspectul unei convorbiri pe o temă imaginată. Prin asemenea modalitate, expunerea capătă vivacitate, poema astfel interpretată fiind transferată în ambianţa unei scenete dramatice.

Fenomenul devine mai clar, dacă ne referim la soarta unor balade haiduceşti, ca *Iancu Jianu, Bujor, Ion Pietrariu* şi altele. Subiectele acestora fiind preluate de aceleaşi cete de colportori, sînt transpuse la modul dialogic în aşa-numitul teatru haiducesc. Intenţia de a „juca" în roluri anumite devine limpede în balade. Putem spune că, în cazul de faţă, avem de-a face cu o formă specifică dialogului *realist*.

**§ 21.2.** Situaţii asemănătoare întîlnim şi în baladele în care sînt aduşi în faţa publicului de către cîntăreţul profesionist, doi eroi care sînt „interpretaţi", bineînţeles, de aceeaşi voce a colportorului. Dintre acestea cităm : : *Miu, Corbea, Dobrişan* ş.a. Astfel că după natura subiectului poematic dialogat, deşi imaginat de lăutar, primeşte sensul de mai sus ; modalitatea de expunere poate fi privită ca reală, întrucît are loc între *erou* şi *adversarul* său. Acestora li se adaugă, de obicei, un *adjuvant*, al cărui rol creşte în raport cu ideea pe care colportorul o aşază în ţesătura fabulei. În mod curent, adjuvantul, prin tot ce săvîrşeşte, evoluează către o figură majoră, substituindu-se, de multe ori, chiar eroului, care trece în penumbră. Astfel, dacă într-o baladă ca *Miu Cobiul* dialogul se poartă între haiduc şi partenerul său Ianoş Ungurul, altceva se petrece în *Toma Alimoş* ori *Mioriţa*. În cel dintîi motiv, la început, dialogul, este drept, se duce realistic între cei doi haiduci, ca apoi convorbirea să fie purtată cu adjuvantul — cu calul. În cel de-al doilea motiv, în *Mioriţa*, convorbirea este dusă numai cu oiţa năzdrăvană.



Românii, ca şi alte popoare din sud-estul european, ca unii ce şi-au petrecut o bună parte din viaţă alături de turme, de codri şi ape, de cai, şi-au creat din toate acestea *confidenţi*. Fără astfel de „eroi", balade ca *Mioriţa, Satele prădate, Voica din Nadolie* ş.a., nu şi-ar fi putut închega acţiuni atît de interesante şi valoroase decît prin arta dialogului *fictiv*. Numai prin asemenea procedeu — al convorbirii cu *oiţa* — ciobănaşul, din cea dintîi, îşi poate exprima gînduri şi sentimente, atitudini faţă de natură sau de moarte, atît de originale. Idei, aşadar, înalte şi abstracte, devin vii, accesibile unui public fără cultură. Şi tot aşa se petrec lucrurile şi cu exprimarea ideii de singurătate şi de cufundare în sînul naturii prin intermediul *calului*, din balada lui *Toma Alimoş*. Doar că aici dialogul fictiv se împleteşte într-un mod desăvîrşit cu dialogul real.

Un ultim aspect al acestei modalităţi de exprimare devine ilustrativ în *Satele prădate*. În această baladă eroul fictiv este *codrul*. Pentru ca tematica baladei să fie dezvoltată la modul narativ, nu se putea o mai potrivită modalitate decît aceea ca eroul să-şi asocieze drept *confident* un element al naturii atît de legat de viaţa poporului. Expozeul devine astfel posibil, capătă viaţă prin dialogul purtat între cel care vrea să scape pe cei robiţi de tătari şi codru. Ideile şi sentimentele care stăpîneau epoca şi pe erou, un Stan din Stănoeşti, sînt obiectivate în limitele următorului dialog de o rară frumuseţe :

*Dalei coadre, frate coadre,*
*în tine m-am pomenit,*
*în tine eu am crescut,*
**aşa trist nu te-am văzut !**

La care codrul îi răspunde :

*Aseară pe chindioară,*
*prin mine că mi-a trecut,*
**trei sîngiruri de robi !**
**Alea mi-a plătit cu foc !**
(*Păsculescu*, p. 265).

Cît de importantă este această modalitate în expunerea eposului se vede şi dintr-un alt motiv : *Voica din Nadolie* (*Ibid.*, p. 166). Aici dialogul este purtat între duhuri nefaste (strigoi), între păsări şi fratele mort care călătoreşte călare în miez de noapte.

Din cele expuse mai sus, reiese că dialogul fictiv este una dintre modalităţile cele mai potrivite artei folclorice ; lumea amorfă capătă viaţă, gîndurile şi sentimentele devin mai profunde şi mai colorate. Generalizate printr-un mare grad de obiectivare, expunerile primesc patină fabuloasă, fiind introduse într-o zonă mitologică străveche, datorită prosopopeii şi prosografiei.

Prin numeroasele procedee eufonice sau lexicale, prin altele sintactice, discursul folcloric devine digresiv. Mulțimea argumentelor încarcă expunerea. Această tendință, deși predominantă în arta comunicării orale, nu este totuși singura. Se poate vorbi și de o retorică a *suprimărilor*. Aceasta a fost semnalată, în termeni potriviți, și de retorica antică. Quintilian, la care ne-am referit deseori, scrie: „Figurile care se obțin prin suprimare urmăresc îndeosebi *farmecul conciziunii și al noului*" (subl. n., IX, 3, 58). Iar Cicero arată că în arta expunerilor: „...se cuvine nu numai să îngroși și să înalți faptele prin expresie, dar uneori să le și reduci și să le cobori". Însăși retorica modernă (prin Grupul de la Liège) arată ce nebănuite efecte stilistice aduc după sine suprimările, sub diferitele ei ipostaze.

**§ 22.** Ceea ce se constată pe seama oratoriei sau a operelor scrise, remarcăm și noi în fiecare din creațiile literaturii orale. Și am adăuga, mai cu seamă în sfera acestora. Căci nu sînt cîntăreții de narațiuni eroice sau colăcerii de la nunțile țărănești adevărați oratori ce cuvîntează în fața mulțimilor adunate să-i asculte? Și faptul se petrece mai cu fiecare din creațiile folclorice. De-o parte aflăm pe unul sau un grup care „zice", de alta publicul care ascultă. Încît arta suprimărilor devine și ea, ca și digresiunile, un procedeu frecvent în acest domeniu. Faptul are ca bază de utilizare însăși vorbirea cotidiană, recunoscută ca eliptică.

Ch. Bally definește elipsa ca „un moyen indirect d'expression", care rezultă din absența unuia sau mai multor elemente lingvistice, necesare determinării întregului (*Traité stylistique*, I, §. 265).

**§ 22.1.** Așa cum arătam mai sus, cîntăreții poeziei eroice narative alternează fraza polisindetică, multiconjuncțională, cu cea eliptică sau asindetică. Deși fenomenul este unul și același, el capătă totuși nuanțe diferite de la o categorie la alta.

**§. 22.2.** În cimilituri ca și în literatura paremiologică, fenomenul este cunoscut sub forma *comparației asindetice* (vezi exemple la cap. respective).

**§. 22.3.** În jocurile de copii expunerea fiind laxă, lipsită de ideea de topică, cuvintele se orînduiesc după alte criterii. Juxtapus, un cuvînt cheamă prin asociație pe altul, elipsa predicației devine regulă. Sînt interpuse mimica și gestul, care dau sens comunicării. Se poate spune că în cazul de față avem de-a face cu o elipsă de natură *tabuistică*.

**§. 22.4.** În poezia incantațiilor elipsa evoluează către noi nuanțe, întîlnindu-se frecvent propoziții fără predicat. Acesta, exprimat la început, este subînțeles de-a lungul unui șir de propoziții ce se alătură prin juxtapunere, ca în exemplul următor:

| | |
|---|---|
| **Ieși,** *ceas rău* | [„] *ceas rău cu duh necurat,* |
| [„] *tu, rău,* | [„] *ceas rău cu Samcă albă,* |
| [„] *ceas rău cu spăriet,* | [„] *ceas rău cu Samcă neagră* etc. etc. |



Asemenea expunere este continuată apoi cu compliniri prepoziționale (eliptice de ambele părți principale): [„] *din inimă* / [„] *de sub inimă...* etc. (Gorovei, p. 237). Procedeul devine regulă.

Retorica antică desemnează astfel de elipsă prin termenul **zeugmă** (cf. Quintilian, IX, 3, 62).). Ea corespunde întru totul frazei magice din poezia menționată mai sus.

**§. 22.5.** Ideea că suprimările devin „podoabe" ale stilului retoric, dacă se poate spune, o identificăm și sub forma întreruperii momentane a cuvîntării poetice; este vorba de pauzele făcute de lăutarii experimentați în arta „zicerii". Pauzele, cerute de discursul referențial, sînt însoțite de „tăcerea" sau **suspensia** retorică, de un joc mimic și scenic.

**§. 22.6.** Ca structură sintactică comunicarea devine **nominală**; alteori evoluează către fraza verbală. În cuprinsul lucrării (partea a doua) cităm dese cazuri, de asemenea de profil stilistic.

Prin cele semnalate pe seama suprimărilor, subliniem că ele nu pot fi tratate independent, ca fenomene aparte. *Asindetul*, cu *parataxa*, *zeugma* și *suspensia*, toate sînt nuanțe ale aceluiași fenomen: elipsa, de o tot atît de mare importanță în comunicarea poetică ca și digresia. Doar că efectele stilistice diferă. Dacă în cazul digresiunii comunicarea capătă aripi retorice nebănuite, elipsa aduce după sine tăcerea, lăsînd pe ascultător (cititor) să suplinească ceea ce colportorul ar avea de spus și pe care nu le-a spus.

### Capitolul IV

## CARACTERUL ORNANT AL LIMBAJULUI

După cele cîteva aspecte semnalate ale armoniei poeziei populare și asupra lexicului și sintaxei poetice, se impune să facem tot pe scurt, și o dezbatere asupra caracterului ornant al limbajului. Discuții asupra diferitor tipuri de epitete și comparații, asupra altor aspecte de acest gen, ne vor ajuta atunci cînd vom expune structura diferitor categorii folclorice.

**§. 23.** Începem *capitolul* de față cu un citat din ilustrul teoretician al antichității, din Quintilian, care afirmă cu multă dreptate: „...fără epitete vorbirea pare goală și oarecum neîngrijită. Prea multe epitete, însă, o împovărează totuși, căci vorbirea ar deveni lungă și încărcată" (VIII, 6, 42). Formularea este expresie a ceea ce s-a numit echilibru clasic, adică o comunicare cumpănită care să nu fie lipsită de podoabe, dar nici să devină prea „împovărată".

Poezia populară este o ilustrare a acestui mare adevăr. Sînt unele genuri în care epitetul apare mai frecvent, comunicarea fiind mai expresivă, fiindcă însăși funcția ei cere mai multă culoare. O asemenea situație întîlnim în doină și, într-o mai mică măsură, în colindă. Balada

dezvoltînd acțiuni, fraza fiind verbală, epitetul ornant apare mai rar. Situații similare prezintă și cimilitura, poezia gnomică și, într-un anumit sens, poezia incantațiilor.

Privit global, epitetul folcloric urmează spiritul epitetului din vorbirea obișnuită. Este natural și primește, în diversele categorii ale poeziei populare, valori ce sensibilizează și colorează materia. În acest consens sîntem de acord cu distincția făcută de Jean Cohen între adjectivul în sens restrictiv și cel pictiv (*Structure du langage*, p. 144 și urm.) ; pe cei din urmă, Lausberg și alții îl mai numesc epitet metaforic.

**§. 23.1.** Epitetul *restrictiv* este întîlnit în întreaga poezie folclorică. Apare cu mare preponderență însă în poezia incantațiilor. „Buba" de exemplu dintr-un descîntec, este „albă", „neagră", sau „roșie" ori „pororoșie" (probabil un grad persuasiv) ; așadar aceasta posedă o calitate reală ; sau ea este „căiască" (derivat de la cal), „văcească" (de la vacă) etc. ; sau „rumânească", „boierească", „rudărească" (de la rudari) etc. În avalanșa rostirii unor asemenea însușiri, colportorii deformează cuvintele, creează altele, oarecum forțate, nefiind în spiritul limbii. Dar întotdeauna ele sînt adjective calitative, exprimînd gradul zero al limbii. Unele din acestea izbesc prin bizar și grotesc, sînt cuvinte „goale" de înțeles, sau stranii prin particularitatea lor. Toate izbesc printr-un cromatism specific care vine din faptul că ele sînt folosite în scop magic. Repetarea obsedantă se face spre a crea o ambianță propice sugestiei, ca de exemplu : *S-o dus omul* **negru**, *cu boii* **negri**, *cu plugul* **negru**, *cu resteu* **negru** etc. (Gorovei, p. 261). În alte situații totul apare în „roșu" sau „galben", „alb" (*Ibid.*, p. 314), epitetul respectiv fiind în funcție, am spune, nu de imaginație, ci mai degrabă, de natura bolii. (Căci culoarea ca și alte însușiri sînt în raport cu anumite intenții magice.) Limbajul astfel întruchipat nu abate cu nimic sensul propriu al epitetului ; altul, figurat, nici n-ar avea rost într-o asemenea poezie*).

**§.23.1.2.** Și în cimilituri epitetul nu poate fi decît tot restrictiv, dacă ținem seama de funcția pe care o are această categorie. Căci lucrul sau ființa ca să fie „ghicite" nu pot fi descrise decît în însușirile lor exacte. Chiar cînd cimilitura este o metaforă, aceasta urmează să fie propusă în termenii ei exacți, ca jocul să poată avea loc. Comparația de orice natură trebuie să fie făcută vie, sub forma hipotipozei.

**§.23.1.3.** În colindă ori doină, în balade chiar, epitetul evoluează către sensuri *apreciative*. Determinantul introduce, mai mult sau mai puțin, o notă afectivă, de deviere a sensului, obiectiv către semnificații subiective. Epitetele din respectivele categorii folclorice devin „pictive" sau „plasticizante", acesta din urmă fiind un termen frecvent în studiile este-

* O. Bîrlea consideră că în asemenea poziție ar fi vorba de un „epitet eficient" (*Poetica folclorică*, 55).



tice ale lui L. Blaga. Astfel Bădulcasa este *mult frumoasă*, turcii sînt *păgîni*, o fetișcană e *smedioară*, murgul este *sireap*, paloșul *mic* etc. Epitetele în asemenea cazuri împodobesc vorbirea și abate comunicarea către sensuri noi, către alte înțelesuri decît cele pur adjectivale.

Prin mijloace adiacente, de natură retorică, epitetul pictiv capătă înmlădieri sonore și fluente, sensibilizînd materia mai puternic. Astfel în balada *Toma Alimoș*, Manea este *slutul, arțăgosul*... pe cînd ... *Toma-nalt la* **stat** / *mare la* **sfat** / *și viteaz cum n-a mai* **stat**. Șirul de epitete din ultimele versuri, apreciative, în felul lor, primește o mai mare putere poetică, plastică prin ritmul alert, care se apropie de un joc de cuvinte, armonios împerecheate, învecinate cu paranomazia sau altă figură sonoră. De asemenea însuși sensul diferit al celor două cuvinte (**stat** = o diaforă) imprimă limbajului caracter complex.

Dar epitetul din balade, așezat într-un context retoric, mai poate fi surprins și în alte situații, ca de exemplu : armele ...*și ele-s fiere* **reci** / *puse-n* **teci** / *de lemne* **seci**.

În asemenea situații avem de-a face cu epitete pictive încadrate în homeoteleuton. După cum în altele ca : *livezi* **verzi** *mi-ai încurcat*, / *păduri* **mari** *mi-ai dărîmat*..., epitetele sînt încadrate în isovocalism și aliterațiuni de o rară armonie.

**§.23.1.3.** Sînt multe versuri în poezia narativă care, datorită rostului lor, pendulează între epitetul restrictiv și cel pictiv. Această situație va înclina mai mult către a doua calitate, de epitet afectiv prin plasticitatea lui în colindă și doină.

**§.23.1.4.** Ca poezie festivă ce se desfășoară într-un cadru cu totul pitoresc, cîntînd omul și muncile agrar-pastorale, aceasta evoluează către poema evocativ-idilică. De aici caracterul ei de odă, de poezie în care își fac loc puternice efuziuni lirice, încadrate într-o ramă narativă. Nefiind pur lirică, cum este doina sau cîntecul, dar nici narativă în genul baladei, limbajul poetic al colindei primește atribute plastice cu totul particulare. Epitetul, cu toate că rămîne în zona adjectivului ornant, este nuanțat prin culori dintre cele mai pitorești. Colportorii fac uz de epitete apreciative într-o mare varietate sintactico-morfologică, ce intră în combinații figurate dintre cele mai diverse. Uneori autorii anonimi cheamă la viață epitetul într-un amplu sistem metaforic, alteori alegoric și, mai cu seamă, simbolic. Întotdeauna acesta își păstrează caracterul primordial, de epitet apreciativ, care împodobește versul, de exemplu :

*Sus la vîrfuri* **nalte**,
*la livezi* **mai verzi**,
*la izvoare* **reci**
*vin fete* [*de*] **greci**

*și tu să-ți d-alegi*
*fata* **grecului**
**cea mai mitutică**,
**cea mai frumușică**.

(*Viciu*, B. VII, v. 19—26).

**§.23.2.** O etapă evoluată înregistrează epitetul *asociativ*, poziție prin care calitățile devin mai limpede exprimate prin raportări la lumea înconjurătoare :

*Dară Ion* **bun** *voinic,* *cu grîu* **roşu vînturat,**
*el* **bun** *cal că mi-şi d-avea.* *cu ferdela* **măsurat...**
*De ţinut cu ce-l ţinea ?*

Şi portretul este mai departe asociat de o hiperbolă, colorată şi aceasta prin epitete, exprimate printr-o fluenţă caracteristică :

*nouă buţi cu bani* **mărunţi,** *nouă morişti* **umblătoare...**
*nouă vii* **culegătoare,** (*Viciu,* B. VI, v. 1–5,18–20).

La capătul celor cîteva exemple date mai sus, observăm că epitetul ca figură ornantă este exprimat prin adjective ce însoţesc substantivele, făcînd astfel comunicarea mai bogată. Afară de adjective, se remarcă cum autorii anonimi, ca să întregească comunicarea, fac apel şi la substantivele în cazul prepoziţiei („de greci") sau în genitiv („fata grecului").

„Sensibilitatea materiei", ca să folosim termenii lui Titu Maiorescu, prin împodobirea comunicării cu epitete pictive, este în strîns raport cu marea varietate de posibilităţi oferite de vorbirea uzuală. Prin termenii ei regionali imprimă spontaneitate şi naturaleţe comunicării poetice, în acelaşi timp îi conferă expresivitate prin asocierile sonore lexicale, prin încadrarea în imagini unice în felul lor, ca de exemplu :

*Umblă Pârşovan Ioan* *cu fluer* **mare ferecat,**
*prin pădure de* **scumpie,** *stă pe bîtă* **răzămat...** (*Ibid.*, X, v. 1–4).

Alteori chiar stereotipiile, însoţite de epitetul ornant, devin plastice :

*Joacă Ion, fecior* **bun,** *pinteni* **galbeni** *zbîrnîia.*
*peana* **dalbă-i** *flutura,* (*Ibid.*, XI, v. 5–7).

**§.23.3.** În alte asemenea portretizări, atributul asociativ este exprimat mai complex, evoluînd către **epitetul-metaforizat.** Prin asemenea structură se obţin mari efecte stilistice, datorate elipsei care şi ea are drept efect sugerarea unui plan figurat, ca în exemplul următor :

*dinainte în chică,* **—spicuţel de grîu ;**
**—fir de ruminică ;** *dinainte-n faţă,*
*dinapoi în brîu* **—fir de iarbă creaţă...**
(*Ibid.*, B. VII, v. 27–32).

**§.23.3.1.** În doine situaţia epitetului apare cu particularităţi deosebitoare faţă de a celorlalte categorii semnalate mai sus. Fiind poezii lirice, cu puternice trăsături subiective, acestea sînt colorate în mod deosebit de mulţimea şi de natura variată a epitetului.

Dintr-o statistică limitată (doar la 111 versuri din colecţia Jarnik-Bârseanu, I–X şi XXXVII–XLIII), am obţinut următoarele date, privind frecvenţa şi natura acestui mijloc de comunicare poetică :

a. 7 epitete *restrictive* (postpuse)
b. 11 epitete *pictive* (antepuse)
13 epitete pictive (postpuse)
c. 10 epitete *sintactice* (apoziţionale)
d. 5 epitete *metaforice.*

**§.23.4.** a) Epitete de tipul celor frecvente în poezia incantaţiilor sînt puţine în lirică. Ele se află doar în formulele iniţiale, cunoscute în



versuri ca : *frunză* **verde** *iarbă* **deasă.** Asemenea exprimare este deja tocită, am spune fără nici o valoare determinativă. Formula este frecventă nu numai în lirica românească, ci şi în cea italiană, spaniolă, rusă etc.

b) Frecvente şi valoroase ca mijloace de potenţare efectivă sînt epitetele *pictive.* Cele mai multe sînt nume predicative, comune, chiar şi banale, ca de exemplu : **rele-s,** *bade, frigurile, / dar* **mai rele** *dragostele* (*Ibid.*, I, v. 1–2) ; alteori au poziţie de adjectiv cu funcţie de adverb : **bucuros** *mi-aş da şurţu* (*Ibid.*, IX, v. 2) ; sau deseori sînt exprimate cu prepoziţie : *cu* **de drag** *te-aş băga-n sîn* (*Ibid.*, III, v. 2).

c) Ceea ce aduce o mare afectivitate, sensibilizînd mult materia este *antepunerea* lor faţă de determinant, ca şi *reluarea* insistentă, sporind astfel efectul stilistic, ca de exemplu :

**Amară-i** *frunza de nuc,* **Amară-i** *frunza de fag,*
**mai amar** *dorul ce-l duc ;* **mai amar** *dorul ce-l trag*
(*Jarnik-Bârseanu,* CXCVI).

Asemenea epitete exprimate sub forma unui adjectiv ce se repetă în fiecare vers (retorica antică desemnează procedeul prin termenul de *epanalepsă*) au un mare efect stilistic, potenţînd afectivitatea prin deasa lor folosire.

**§.23.4.1.** Mai frecvente sînt epitetele sub formă de *epanadiploză,* adică repetarea lor, din poziţie iniţială, în finalul versului : ... **rău** *e dorul, tare-i* **rău.**

**§.23.4.2.** Frecvente sînt şi epitetele sub formă de *anaforă,* de tipul următor : **Lung** *e drumul Clujului, / Dar* **mai lung** *al dorului...*

*Remarcă* : Epitetele pictive din poezia populară sînt banale, ca unele frecvent întîlnite în vorbirea obişnuită şi, deci, uzate de atîta circulaţie. Ele comunică totuşi o mare afectivitate, devin mijloace stilistice de efect în cadrul retoric, cum rezultă din exemplele de mai sus.

**§.23.5.** Sînt dese situaţiile cînd epitetul adjectival este *postpus,* cum ar fi în exemplul următor :

I. *Badiu-***nalt** *şi* **subţirel**
*parcă-i tras prinir-un inel,*
*să te tot iubeşti cu el ;*
II. *mîndra-***naltă, subţirea,**
*parcă-i trasă prin mărgea,*
*să te tot iubeşti cu ea.* (*Ibid.*, XC).

Epitetele subliniate mai sus, şi acestea comune liricii populare, primesc distincţie şi un comportament sensibilizator în limitele contextului, fiind încadrate într-un sistem retoric. Fundate pe o reluare simetrică în cele două terţine, ele capătă plasticitate şi culoare evocativă, imprimă o puternică subiectivitate, versul ultim de la fiecare terţină fiind o concluzie lirică.

**§.23.6. Epitetul-apoziţie** simplă sau dezvoltată este un alt aspect caracteristic poeziilor populare. Acesta se desemnează ca un fenomen nu numai retoric, ca mai sus, ci şi *metaforic.*

§.23.6.1. În lirică asemenea epitet apare frecvent sub forma unor versuri inițiale ce au facultatea să imprime tonalitate exclamativă poeziei: *hop! mîndruță*, **păr galbin** (Jarnik-Bârseanu, XXXIX); sau: *mîndră*, **galben puișor** (CCXI); *Neculaie*, **pui păun** (XLII); *mă bădiță*, **strugur bun** (XIX).

Identificat de Tudor Vianu în poezia lui Eminescu, în exemple ca următoarele: *Sare-un greier*, **voinic sprinten** (*Călin*) sau: *Calu-i alb*, **un bun tovarăș** (*Povestea teiului*), epitetul apare în poemele de mare compoziție, fiind „un element retoric" (*Probleme de stil*, p. 19). Procedeul aparține și liricii populare, din cîte vedem, cu același rol, nefiind străin marelui poet. Acesta aduce după sine o serie de metafore și comparații, întregind considerabil conceptul de epitet pictiv.

§.23.6.2. Epitetul postpus este frecvent exprimat și sub forma substantivului prepozițional, ca de exemplu: pom cu... *frunzele* **de argint**, cu *frunzele* **de aramă** (*Ibid.*, CLVI); sau, o altă formă similară, cerută de un vocativ: *bade, trup* **de trandafir** (*Ibid.*, CLXVI). Calificarea exprimată astfel devine mai clar figurativă decît prin epitetul adjectival.

§.23.6.3. Un alt exemplu, constituit în aceeași manieră sintactică, evoluează însă către un vizibil sens metaforic

*Pentru tine*, **rujă plină**,
**nici n-am** *somn*
**nici n-am** *hodină*.

*Pentru tine*, **rujă creață**,
**nici n-am** *somn*,
**nici n-am** *viață*. (*Ibid.* XXX).

Imaginea mîndrei este sugestiv asociată de „rujă plină" sau „creață". Epitetul metaforizat capătă valoare estetică majoră prin aceeași încadrare în sistemul sintactic paralel și simetric, exprimat doar la o formă inversă celui de sus.

§.23.6.4. Cu mult înainte (în *Balada populară*, 1966, p. 42), am identificat în cuprinsul poeziei eroice epitetul sub forma: *apoziției dezvoltate*. Acesta apare sub forma clișeului-frază, care fixează trăsăturile portretistice ale unor eroi sau tablouri ale unor situații. Are caracter itinerant, în cuprinsul aceluiași motiv fiind întîlnit de mai multe ori repetat (uneori, același clișeu este identificabil și în alte subiecte).

Epitetul-apoziție se constituie în virtutea acelorași reguli sintactice: substantivul (de cele mai multe ori la vocativ), este întregit prin numeroase epitete (sau cuvinte cu funcție calificativă). Comunicarea se face la modul direct, sub forma unei exclamații admirativ, ori imprecații, a unei strigări. Astfel, în *Badiul*, eroina este caracterizată printr-un mare număr de epitete (adjectivale) sau atribute în cazul prepozițional:

— *Bădiuleasă*, **mult frumoasă**,
*cu port* / **de circiumăreasă**,
*cu stat* / **ca de jupîneasă**,
*cu ochi* **mari** / **de puic-aleasă**.

Versurile formează un clișeu epitet-apoziție (v. 62—68; 79—86; 118—124; 668—675; 938—945; este reluat de 5 ori, cu două-trei versuri



în minus). Așa stînd lucrurile, ne dăm seama de rostul stilistic al clișeului: de a impune o tonalitate afectivă, repetitivă narării.

Versurilor introduse în chip de formulă la dialogul ce are loc, și acestea repetate tot de atîtea ori ca precedentele, aduc după ele un răspuns din partea eroinei:

— *turcilor, agalelor,*
*și voi, caimacanilor,*
*turcilor, spahiilor,*
*și voi, ienicierilor.*
(v. 71—75; 97—101; 128—132; 722—727; 782—788).

Cele două clișee-epitete apoziții dezvoltate constituie o modalitate stilistică tipică baladei românești, de dezvoltare a dialogului.

Și în *Corbea* avem de-a face cu astfel de epitete-apoziții dezvoltate, ca:

*babă* / **slabă** / **și-nfocată**,
*dar la minte* **înțeleaptă**,
*la cuvinte* **propiată**,
*în zarafir* **îmbrăcată**.

Versuri reluate de trei ori (v. 51—58; 71—78; 223—229). Acestora, în alt fragment narativ, li se substituie altele asociate de evenimente noi, de exemplu:

*Jupîneasa* / *Carpena*, /
*Adusă din Slatina*.
(v. 242—245; 280—284; 471—474; 777—781).

Mai cităm și clișeul din *Kira Kiralina*, cîntată de același lăutar brăilean (reluat și acest clișeu de cinci ori):

*Kira Kiralină*,
**floare din grădină**,
**rumenă călină**.
(v. 25—28; 37—39; 55—57; 87—89; 242—244).

Iar colerativul acestora (repetat de șase ori):

*Trei frați* / *ai Kirii*, /
*hoții* / *Brăilii*, /
*șerpii* / *Dunării*
(v. 145—150; 200—205; 230—235; 246—251; 300—305; 325—330).

§.24. Dacă epitetul este cuvîntul care împodobește comunicarea, conferindu-i culoare plastică, **comparația** implică un proces intelectual fabulativ complex. Apropierea a doi termeni — comparatul și cel cu care se compară — făcută cu scopul de a stabili o similitudine, are drept efect sensibilizarea materiei, o adîncire și o desăvîrșire a unor intenții artistice. Fundată pe asemănări, comparația nu prezintă doar aspecte pitorești ale mediului folcloric: flori, ape, codri, stele etc.; procesul se desăvîrșește în sensul transportului acestei materii în sfere abstractizatoare, cufundînd pe individ într-o altă lume, sugerînd afecte, cu deosebire sentimente erotice.

În paragraful de față, ne propunem să parcurgem un bogat material folcloric, limitat la sfera doinelor ardelene (colecțiile Jarnik-Bârseanu, H. Teculescu), cu gîndul de a surprinde, pe de o parte, mecanis-

mul gramatical al procedeului; pe de alta, ceva din lumea de culori și imagini plastice.

§.24.1. În folclor, cu deosebire în lirică, se observă o frecventă *comparație* **juxtapusă**, lipsită de copulă, redusă la forme ca următoarele:

*Dragostea-i [ca]* **mierea, dulce,** / *de ce-o* **guști** *nu te-ai mai duce;*
**Miere dulce-i** *dragostea,* / *dac-o* **guști,** *ai tot gusta.*

(*Teculescu, nr.* 14).

Dacă în primul vers avem de-a face cu o comparație exprimată în termenii firești, în al treilea, prin reluare, copula dispare. Cerută de inversiune și de un sistem retoric, comparația marchează un prim pas către rostirea metaforică, din exemple ca următorul:

*Măi bădiță, de-al tău dor* / *M-aș face* **floare-n** *ogor...*

(*Ibid.*, nr. 55).

§.24.2. Cum este ușor de înțeles, în doine avem de-a face cu o *comparație* **subiectivă**. Natura acesteia este de așa fel întruchipată încît ea constituie, pînă la urmă, un puternic nucleu liric. E fundată pe același sistem gramatical semnalat mai sus. Vizînd reliefarea unor efuziuni lirice de care sînt cuprinși autorii anonimi (colportorii), comparația are drept fundal plastic aceeași mulțime de culori și nuanțe ale lumii înconjurătoare, încît măiestria colportorilor stă în exprimarea unei game de sentimente — de la cele mai subtile pînă la cele încărcate de pasiune — prin stabilirea de asemănări cît mai potrivite. Exemplul de mai sus vădește o manieră tipică autorilor anonimi de a imagina comparații subiective:

*Dragostea de fată mare*
*e* **ca floarea-n** *depărtare,*
*iar dragostea de nevastă*
*e* **ca floare** *din fereastră;*

*dacă bate vînt subțire,*
*ea miroase chiar din fire;*
*și cînd bate vîntu-n jos,*
*umple casa de miros.*

(Pompiliu, IV, p. 42).

§.24.2.1. Cum spuneam, metafora devine și în cazul de față nucleul central, versurile ultime nefiind decît o concluzie firească. Asemenea caracter se observă și mai bine în desele poziții cînd comparația este încadrată într-un adevărat *sistem retoric*, ca mai jos:

**Ea te-a legănat** *cu mîna,* — a' *de ți-e* **fața ca bujorul**;
*de ți-e* **fața ca ghiorghina**; — **ea te-a legănat** *cu răgaz,*
**ea te-a legănat** *cu piciorul,* — a" *de ți-a pus* **ruja-n obraz.**

(*Teculescu*, nr. 415).

Termenii cu care se compară sînt sinonimici, „ghiorghină" sau „gherghină" = cu „bujor" = cu „rujă", toate desemnînd cunoscuta floare roșie (mai vezi Teculescu, n-rele 414, 416, 458). Astfel că îndeobște conținutul liric propriu-zis al doinei este exprimat de primele două versuri, celelalte nefăcînd altceva decît să-l reia prin alți termeni (a' + a").

§.24.3. Dar asemenea versuri ilustrează în mod vizibil *comparația* **metaforică**. Frecventă în lirica ardeleană, în scurtele doine, aceasta mai este întîlnită în forme poetice ca următoarele: *...Mere oi colo peste*



*vale / la* **cea mîndră** *ca* **un soare,** */...Că-i* **mîndră** *ca* **o lumină** (Jarnik-Bîrseanu, LXIX); sau: ... *Pentru* **ochi** *ca* **murele** */ ocolesc pădurile* (*Ibid.*, XXXVI).

§.24.4 În *comparațiile* **metonimice** efectul dorit de autorii anonimi este sugerat de verbe, legătura fiind făcută între acestea și substantiv, ca în cazul următor: *sărace dragostele* **ciripesc ca paserile** (*Ibid.*, XXXIII); sau: *...și eu ție ți-am* **plăcut** *ca* **piperiu** *grecilor, ca* **tămiia** popilor (*Ibid* XXXV).

Oricît de „tocite" sînt asemenea comparații, prin deasa lor utilizare, ele comunică totuși stări lirice care stăpînesc sufletele colectivităților fiind sincer și trăit profund; asemenea limbaj poetic place oricît de des ar fi folosit.

§.24.5. *Comparațiile* **hiperbolice** sînt mai rare în lirica populară. Se întîlnesc versuri de tipul următor: *...badea* **negru** *ca* **tina** (Jarnik-Bârseanu, CLXXXIV); sau: *...badea-i* **roșu** *ca un* **trandafir.** Nici nu știm în ce măsură le-am putea da calificarea de mai sus.

§.24.5.1. Adăugăm că acest tip complex aparține în special baladei, dar și doinelor, ca în exemplul de mai jos, extras dintr-o doină ardeleană (Jarnik-Bîrseanu, LX), care ilustrează caracterul complex al comparației și în același timp, propune și alte procedee relaționale între comparat și termenii cu care se compară. Astfel, mîndra invitată să „lase ulița" răspunde că nu o poate face, deoarece:

*...Că satul* **cîtu-i** *de mare,*
*nime bădiț* **ca** *mine n-are*
*și* **cîtu-i** *salu de mereu,*

*nu-i bădil* **ca** *al meu.*
**Ba** mai *e un brad de munte*
*cu crăci verzi, cu verde frunte.*

(*Jarnik-Bârseanu*, LX).

Stăpîni pe tehnica șablonului, autorii anonimi nu devin din cîte se vede, sclavii aceluiași tip. În limitele modelului semnalat mai sus, ei diversifică procedeul, se supun funcției acestuia, atingînd culmi de măiestrie. Astfel, dacă în poezia narativă comparația hiperbolică este dezvoltată, ca să se obțină efecte epice de un mare fast, transformînd-o într-un episod amplu și central pentru subiect, strălucitoare pentru caracterizarea eroilor, în lirică funcția ei se schimbă și odată cu aceasta însuși *meșteșugul*. Sentimentul urmînd să fie dilatat, ca să fie obținute efecte lirice de mai mare tensiune, colportorii așază termenii comparației în alt mod, înfățișarea ei urmînd o cale proprie categoriei folclorice.

Alte trăsături proprii metaforei afective se vor desprinde din paginile următoare, în care așezăm limitele acesteia în cadrul unor sisteme retorice și a unui sentiment specific.

§. 24.6. *Comparația* **obiectivă** este introdusă tot prin *ca*, în exemple din poezia incantațiilor de tipul următor:

*tu să rămîi curat și luminat* — **ca** *strugurii din vie,*
**ca** *auru spălat,* — **ca** *ceasu-n care s-a născut.*
**ca** *argintu stricorat,*

(*Gorovei*, p. 225).

În alte situații asemenea comparație evoluează către o zonă poetică, apropiată de unele din cimilituri (cf. *infra* §. 32.1.) :

*buricul* **ca** *pepenele verde*
*și dorul* **ca** *norul.* (*Ibid.*, p. 270).

sau

*acolo să pieri,* **ca** *roua în floare,*
**ca** *ziua de ieri,* **ca** *spuma de mare.* (*Ibid.*, pp. 231, 301).

Din cîte se observă, comunicarea este ridicată în sfera obiectivă a unor versuri caracteristice poeziei incantațiilor. Aceasta aduce după sine, în modul cel mai natural, fraze paratactice, în asindeton cu multe enumerări progresive, eliptice de predicat.

**§. 24.6.1.** Comparația în descîntece fiind asociativă din cîte se observă, vine să dezvolte, împreună cu enumerările, însuși discursul tipic acestor creații tradiționale. Ea constituie, acolo unde apare, segmentul principal, care face corp comun cu întreaga structură a unei asemenea poezii. Este cel mai bun semn al arhaicității ei.

Așa stînd lucrurile, ne dăm ușor seama cum asemenea comparație are o altă funcție decît cea a cimiliturii sau doinei. Căci dacă în poezia celor din urmă, aceasta împreună cu metafora au caracter enigmistic sau plasticizant, în raport cu rostul acestor creații, în descîntec se petrece cu totul altceva. „Zicerea" la căpătîiul celui aflat în suferință ţintea tămăduirea ; cuvîntul nu mai era căutat ca să „încuie", ca în cimilituri, și nici să exprime o lume aluzivă, simbolică, ci să aline durerea și să vindece prin sugestie. Din aceasta decurge și profilul obiectiv al comparației, mai aparte, deci, de alte texte ale literaturii orale.

**§.24.7.** Menționam mai sus comparația de **tip homeric**. Amplă, sub forma unei fraze bogate, aceasta prezintă o altă structură sintactică decît cele semnalate mai sus. Căci dacă comparația semantică este eliptică, iar celelalte introduse prin copula *ca* (expuse în formă paratactică), comparația homerică (mai numită și *taxiemică*, Henry Albert, p. 61) are două părți : cea dintîi este introdusă prin : *ca, cum, precum*, urmată de o a doua prevăzută de *așa* ; sau *atît...*, *cît*.

În poezia incantațiilor, întîlnim exemple ca următoarele: „a. **cum** *se-ntoarce plugu cu patru boi,* / b. **așa** *să te-ntorci și tu, bubă neagră-napoi* / *din mîni, din picioare...*" etc. (Gorovei, 254, cf. 231) sau : „a. **cum** *ciobanii o strigat, oile au zbierat,* / b. **așa** *să știe și umflăturile, junghiurile ...*" etc. (*Ibid*,. p. 261) .

Fraza e fundată pe ceea ce gramatica desemnează prin protază (a) și apodoză (b).

În formulele finale, asemenea comparație devine eliptică de unul din termenii tipici (de „așa„), ca de exemplu : „*Fugi deochi dintre ochi... să piei* **cum** *pier negurile,* / **cum** *bat vînturile,* / **cum** *piere roua la soare,* / **cum** *piere spuma de mare*" (*Ibid.*, p. 303).



Comparația homerică, de esență narativă (chiar și în descîntece sau vrăji), este obiectivă.

**§.24.7.1.** În poezia eroică narativă întîlnim o comparație homerică, amplă ca formă gramaticală și bogată în sensuri stilistice. Ne oprim asupra uneia cunoscute în balada lui *Dobrișan*.

Stăpînit de patosul retoric, hiperbolic, lăutarul brăilean, ca un bun cunoscător al regulilor și procedeelor taxinomice, pentru a obține maximum de efect la public, întreprinde următoarea comparație amplă. Aceasta poate fi considerată drept nucleul narativ al baladei, însuși nodul expunerii. Ca prim termen, Petrea Crețul Șolcan propune o tiradă retorică exclamativă : ...**unde** s-a mai cunoscut („pomenit", „văzut") ; ca apoi să circumscrie comparația, în același ton de mai sus, astfel : **ce-ar** *fi cerul cu doi sori,* / **așa-i** *țara cu doi domni...* și, complimentar, mai departe, adaugă : **două** *paloșe-ntr-o teacă,* / **doi** *domni în țară săracă.*

Astfel formulată comparația, în termeni antitetici, îi oferă lăutarului prilejul să o dezvolte, în continuare :

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| a | **Măria-sa** domnește în București | → | b | **Dobrișan** — în Stoenești |
| a' | — **judecă** | → | b' | — **spînzură** |
| a'' | nedreptățește pe boieri care pribegesc | → | b'' | — îi adăpostește și-i îmbracă în caftane |
| a''' | — e sărac | → | b''' | — are bogății colosale. |

Ca să sporească în efect comparația hiperbolică, Dobrișan e asimilat în strălucire cu Sultanul.

Comparația astfel orientată, pe antiteză, devine amplă (desfășurîndu-se pe 54 de versuri) și esențială subiectului (mai vezi asemenea comparații în *Corbea*).

**§.24.7.2.** Și în cimilituri, un gen îndeobște scurt, se întîlnesc, la nivelul corespunzător, așa-numitele comparații **ipotipoze**. Formulate prin versuri paratactice, sînt și acestea introduse prin copula **ca** și exprimate în așa fel, încît ca prin ele colportorii să exprime cît mai viu însușirile ființelor sau lucrurilor, fenomenelor propuse spre dezlegare.

**§.25.** Am semnalat în paginile de mai sus diferitele poziții în care apar epitetul și comparația. Este de la sine înțeles că aceste procedee expresive vin de se contopesc mai multe împreună, poeziile populare (îndeosebi doinele ardelene) frapînd pe cititori prin adevărate *complexe plastice*. Exemplul de mai jos este unul din multele ce s-ar putea da, în care epitetul apozițional este întîmpinat de o comparație exprimată în termenii ei proprii, însoțită de altele două eliptice de termenul de comparat, ca să încheie cu o alta dezvoltată juxtapus :

*Badea meu,* **tînăr** *băiat,* = epitet
*nici mustața nu i-a dat ;*
*badea meu* ,**tînăr** *copil* = idem

*roșu* **ca un trandafir...** = comparație
*fața lui* **ca** *trandafirul,* = comparație metaforică
*trupul lui* **ca** *rosmarinul ;* = idem
**cum** *e bradul arătos* = comparație dezvoltată
**așa-i** *badea de frumos* (homerică)
**cum** *e bradul nalt din munte*
**Așa-i** *badea meu de frunte.* (*Jarnik-Bârseanu*, LXXXV).

Din cîte se observă, fiecare vers din cele citate mai sus vine încărcat de cuvinte ornante. Deseori lirica folclorică ardeleană îmbracă asemenea haină plastică, tocmai pentru a produce mari efecte evocative. Poezia astfel întruchipată farmecă pe cel ce-o ascultă, efuziunile lirice devin profunde, mai cu seamă că atît epitetele cît și comparațiile, de diferite nuanțe, nu sînt căutate și nici inventate. Toate vin în cel mai firesc și spontan mod, se îmbină între ele, fiecare avînd rost plastic și un conținut care vehiculează idei și sentimente. Deși acestea sînt frecvente în doina ardeleană, ele sînt de așa manieră apropiate că fac impresia de inedit, de noutate imagistică, tocmai fiindcă sînt mereu altminteri combinate, cînd într-un complex plastic, ca mai sus, cînd în complexe retorice.

Capitolul V

## CONCEPTUL DE MODEL ȘI FUNCȚIA SA ESTETICĂ

Conceptul de model este altceva decît cel de arhetip, cu care lucra folcloristica trecută. Este tot forma primară, desăvîrșită artistic însă după anumite reguli proprii fiecărei categorii folclorice. Regulile sînt cele care circumscriu sfera subiectuală și care se întrevăd în variantele imaginate prin prisma lor. Dacă arhetipul reprezenta forma primară dorită a fi reconstituită ulterior de cercetători sau de folcloriști, prin model se înțelege tot o formă primă realizată artisticește, în virtutea anumitor reguli specifice genului, în stare să marcheze diferență și sporuri estetice în variantele estetice. De aceea așezăm la baza studiului nostru ideea de model cu funcțiunea sa estetică.

Termenului de autor anonim înțelegem să-i substituim pe cel de *meșteșugar* de talent, iscusit în „a zice" cîntec epic ori liric, cimilituri, basme etc. Fiecare dintre acești colportori este un excelent cunoscător al genului în care este specializat și pe care îl stăpînește în deplină cunoaștere a regulilor de bază. Amestec de date memorizate cu altele inedite, născocite ad-hoc, meșteșugarul-performer se conduce în tot ce întreprinde după un *model formant.* Faptul se distinge pînă la evidență cu un motiv ca al Mioriței (și ca acesta la atîtea). Unii exegeți ai celebrului motiv au încercat să reconstituiască tipul primar, să identifice acele părți „intercalate", „adăugate", dar pînă la urmă au ajuns la concluzia că: „Reconstituirea cît mai exactă a textului auzit de cîntăreț nu ne este îngăduită pentru moment" (D. Caracostea, I, p. 59). Speranța că odată și odată va fi posibilă acțiunea întreprinsă era iluzorie. Procedeul nu oferă decît unele probabilități la stabilirea gradului de autenticitate, și nici acesta în totalitatea presupuselor intenții ale poetului-editor, deoarece dacă s-ar îndepărta toate acele părți susceptibile a fi intervenții ale lui, creația ar fi lipsită de adevăr și recunoscuta-i măiestrie poetică ; în al doilea rînd multe din acele versuri și segmente indicate a fi ca ale poetului circulă în gura oamenilor, sînt (au devenit) folclorice.

În locul reconstituirii formei primare, imposibil de realizat, propunem ca existență reală *modelul formativ*, adică acea ramă tipică fiecărei categorii folclorice, prin prisma căreia creația ia naștere, devine prolifică (nu numai prin memorizare și reproducere), iar prin frecventa circulație se ajunge la o deplinătate și la o diversificare a motivului în numeroase variante. O trecere succintă a acestor varieri, retorica ilustrează cu prisosință cum s-au închegat, după un tip tradițional (pe care noi îl identificăm în Alecsandri), sute de forme : multe schematizări fragmentare, numeroase re-modelări, unele cu un profil original (ca varianta G. Dem. Teodorescu sau Costăchescu — Sadoveanu), unele chiar din sudul Dunării (cf. Gh. Vrabie, *Balada populară*, p. 267). Cu fiecare din acestea, care urmează modelului, s-a ajuns la o nouă piesă prin tot ce oferea spiritul artistic folcloric al unei epoci (1849, 1884, 1929) și al unui spațiu, coordonate esențiale, sintetizate de talentul creator al unor autori populari (ca lăutarul de la Soveja, apoi Petrea Crețul Șolcan și Gh. Avasiloaiei).

O altă remarcă ce se mai poate face cu privire la modelul folcloric și relația cu formele adiacente este starea în care se găsește în conștiința maselor. Cînd modelul și-a pierdut unele din trăsăturile lui, nu mai sînt cunoscute, formele ce-i urmează ajung simple schematizări, ca în cazul numeroaselor „Miorițe" din Vrancea ori Oltenia.

Mai importantă ne apare o altă situație. Cînd motive, tot ca al „mioriței" sau „meșterului Manole", ajung dintr-un spațiu de baștină, într-altul, ca de exemplu în nordul țării (în Maramureș, Năsăud, centrul Transilvaniei), atunci variantele evoluează către altă categorie folclorică : către colindă și cîntecul lirico-epic, către romanță ori bocet.

Taina acestui proces stă în mediul folcloric, cu alte modele predominante și funcțiuni, cu alte tipuri de colportori. În noile categorii de mai sus, modelarea urmează altă cale decît cea a poeziei narative, fiindcă spațiul nu posedă cîtuși de puțin ceva din impulsul eroic al celui de baștină ; iar faptul că variantele sînt recreații ale colportorilor (femei, fete, țărani), și nu ale unor cîntăreți profesioniști, noile forme evoluează către creații folclorice impregnate de lirism.

Ne-am oprit mai mult asupra baladei, argumentările fiind mai ilustrative pentru relația model-variantă. Dar la o mai atentă analiză,

observăm că și în sfera poeziei enigmistice sau aforistice, sau în lirica populară, în colinde se petrec procese similare.

Modelarea este în raport direct cu profilul tradițional al genului, asociat de spiritul folcloric al epocii și spațiului.

Desigur, nu există cimilituri fără o întrebare cu înțeles ascuns, de la care se așteaptă un răspuns exact, privind lumea din afară, a cercului de ascultători. Am spune că esența tuturor formelor analogice ține de un *model metaforic*. După cum în sfera literaturii paremiologice avem de-a face cu un *model sintactic eliptic*. O sustragere de sub egida unor astfel de structuri stilistice duce la degradări.

Ideea de model poate fi extinsă și la sfera formală a categoriilor folclorice. Adică poate fi și un *model al versului* (în poezia folclorică română de 4–6 silabe trohaice); după cum mai poate fi vorba, în colinde, de exemplu, pe lîngă celelalte trăsături modelatorii, de mai sus, și de un *model silabic* (eufonic). La balade mai cu seamă (ca și la celelalte categorii) există și un *model al execuției*.

Așa stînd lucrurile, mai poate fi pusă întrebarea: este modelul un procedeu dinainte învățat? Să aibă colportorul cunoștință de acesta? O școlire în ale transmiterii creațiilor orale, desigur că poate avea loc. Aceasta se petrece în cuprinsul cercului familial, al obștei profesioniștilor lăutari, de exemplu, sau în cercul mai restrîns, de la Anul Nou ș.a.m.d. Modelul ne apare ca un dat — adînc intrat în conștiința colportorilor.

Prin Miorița și prin atîtea alte poeme se ilustrează pe deplin formularea scriitorului. Și dacă în privința fondului structurilor episodice n-ar mai fi ceva esențial de adăugat, rămîne un gol resimțit în ceea ce privește configurația lor formală. În această privință se pot face observații importante, necesare explicitării acestor categorii folclorice.

**§.26.** Considerăm necesar să formulăm cîteva observații generale referitoare la concept. Modelul (mai numit în folclor „pattern", „prototip") oferă jaloane, puncte de reper interpretării. Aceasta nu ar fi posibilă, chiar pentru cazul (frecvent de multe ori) cînd este vorba de memorizare și, deci, de reproducere. Modelul implică ***ideea de tehnică***, oferă o sumă de posibilități interpretării.

**§.26.1.** În conceptul de model se face simțită, îndeosebi, o *ordine* prestabilită, impusă în mod firesc, natural. Rostuirea diferitelor categorii folclorice — basm, poeme narative, cimilituri etc. sînt stăpînite de *un dinamism interior*. Interpretarea fiecăreia dintre ele se face în virtutea unor reguli știute și manevrate cu dexteritate de către colportor. Așadar, modelul ne apare astfel ca un dat normativ, adînc intrat în conștiința și practica interpreților anonimi. Pentru fiecare categorie în parte, acesta este anticipat prin însăși tradiția seculară. Performerul nu trebuie să inventeze el, izolat de predecesorii săi, ci toarnă în limitele modelului existent subiectul cunoscut, de el și de



masele de ascultători, într-o formă continuu acomodabilă pe măsura sensibilității și a telentului său.

**§.26.2.** Ideea ar rămîne suspendată în vag, s-ar situa în sfera teoriilor, dacă ea nu s-ar face simțită în fiecare din categoriile folclorice. Performerii au la îndemînă o sumă apreciabilă de *reguli de argumentare*.

O analiză, din acest punct de vedere, ne-a dus la concluzia că în discursul fantastic povestitorul posedă destule reguli de asamblare a unităților narative, că subiectul este stăpînit de o evoluție internă, că în virtutea a numeroase funcții se profilează diverse și vizibile tehnici narative (cf. *Structura poetică a basmului*, 1975). Și așa se petrec lucrurile și în sfera poemelor narative, a colindelor ori a cimiliturilor etc.

**§.26.3.** Cum se asamblează toate formulele, schemele, locurile comune etc.? Este o întrebare la al cărei răspuns se adaugă o altă coordonată modelului, și aceasta importantă: toate se supun unei *tonalități* specifice fiecărei categorii și chiar subiect în parte. Asemenea trăsături fundamentale conduc la constituirea de modele, ca singurele în stare să explice nașterea și circulația în sfere și spații, cît mai diferite și îndepărtate, a motivelor folclorice.

Analizînd părțile componente, în virtutea cărora se constituie unele structuri fie poematice, fie lirico-narative ori de odă, ne dăm seama că fiecare detaliu apare la locul potrivit, în tipuri perfecte (regulă de la care abdică și destule variante), bine sudat cu întregul, exprimat sub forma unui organism poetic. A încerca să te dispensezi de un vers, ca să nu mai vorbim de un segment — cum s-a încercat cu Miorița — înseamnă să distrugi întregul poetic. Gruparea părților operei într-o totalitate solidară, de interdependență una față de alta, indică modelul, care devine formant de-a lungul vremii.

Putem vorbi de un model al poeziei enigmistice, de nuanță metaforică, metonimică, sinecdotică (vezi cap. respectiv), un model al poemelor baladești, un altul al paremiilor ș.a.m.d. (vez. cap. respective).

### Clișeul – element primordial al modelului

**§.27.** Conceput ca factor stimulator de noi structuri, este de la sine înțeles că modelul ne apare ca un determinant complex, cu sarcini multiple. Esența acestuia nu se mărginește la o sumă de sintagme și propoziții, de clișee-fraze de-a gata primite, ca fapte de memorie. Unele, este drept, sînt șabloane memorizabile. Dar altele sînt inventate de colportori după o tehnică și regulă stilistică, cu care vom face cunoștință mai departe, comunicarea poetică în folclor fiind prin definiție șablonardă, înclinată mereu să transforme cuvîntul și versul în clișeu. Nu credem în memoria fabuloasă a cîntărețului popular, ca unul ce a învățat pe „de rost" și știe din pură „memorie" zeci și sute și mii de versuri (cum s-a spus despre Pettunen, autorul *Kalevalei* ori despre Petrea Crețul Șolcan, lăutarul Brăilei). Este și aceasta o formulare romantică, care se cere a fi supusă criticii.

Este drept că, într-o epocă patriarhală, cînd scrisul nu era cunoscut, memoria suplinea textul tipărit, materia se imprima mai bine, mintea fiind mai sensibilă. Cîntăreţii erau în stare să recite cîntînd zile şi nopţi de-a rîndul, folosindu-se însă nu numai de memorie. Era vorba şi de *tehnică*, de o manevrare ingenioasă a versurilor-şablon şi a clişeelor, la care se adăuga şi o improvizare şablonardă, adică după modelul acestora inventau altele de aceeaşi factură. Astfel că în expunerea poeziilor folclorice, întîlnim un mare număr de versuri reproduse după marea tradiţie orală, dar se mai întîlnesc şi altele noi — foarte numeroase şi acestea — configurate după model.

Se mai observă că formularea acestora din urmă este în funcţie de categoria folclorică. Astfel, spre exemplu, balada ca producţie folclorică dezvoltată în evul mediu cu deosebire, posedă un sistem de repetiţii şablonate pe o sumă de *figuri de dicţiune*. Şi aceasta datorită funcţiei pe care o îndeplinea în societatea acelor vremi.

A. Fochi a identificat un *Repertoriu analitic al formulelor de tipul „Loci Communes" în cîntecul epic tradiţional* (cap. VII, pp. 228—354, *Estetica oralităţii*, 1980). Numărul mare al acestora ilustrează importanţa lor. Nu singura însă. Observăm că cele citate de autor, itinerante de la un subiect la altul sînt mai puţine, pierzîndu-se în inacţiunea acelor tipice numai unor subiecte, la care se adaugă însă numărul mare, sub forma unui sistem de *figuri retorice*, apoi a *dialogurilor antapodozice*, creînd un adevărat *complex retoric*. (La cap. respectiv, al discursului baladesc, am alcătuit tabele la unele dintre motivele cîntecelor bătrîneşti.)

Cîntată în marile adunări de la ospeţe ori în pieţile publice, ca una ce urma să convingă publicul de cele narate, balada se sprijinea pe anaforă sau anadiploză, simplocă etc., adică pe un număr apreciabil de figuri uzitate şi de oratori în expunerile lor publice. Ţelul era al unei cuvîntări poetizate, ce avea de scop să evoce fapte, întîmplări şi să convingă de justeţea celor narate. Bardul popular, luînd atitudinea celui care cuvîntează, devenea şi el un retor, arta lui şablonardă fiind digresivă şi emotivă, ca a oricărui orator.

Altceva se întîmplă cu colportorii de cimilituri. În cadrul noii categorii, aceştia fac apel la un *sistem metaforic* de repetiţii, la o tehnică şi la un limbaj ce vizează alte rosturi (cf. *infra* §. cap. respectiv). Şi aşa se petrec lucrurile cu oricare din categoriile folclorice, despre al căror stil vorbim mai departe.

Oricum starea de spirit a colportorilor, care se uneşte cu a publicului, este oglindită de mulţimea de stereotipii. Psihologia, emfaza unuia găseşte cuvinte pe măsura acestor stări, versurile şablon se mlădiază pe măsura pasiunilor, a încordărilor dramatice etc. Monotonia, căreia ar putea să-i cadă victimă — şi unii dintre cîntăreţii mediocri îi şi cad uşor, — dispare. În locul ei apare varietatea în colportare, datorită



şi infinitelor posibilităţi de expunere oferite nu numai de repetiţii, dar şi de dialog-monolog, şi de o artă interpretativă.

N-am dori să insistăm prea mult asupra unor trăsături stilistice generale, care vor reveni sub diferite forme în cursul studiului de faţă. Am intenţionat să atragem atenţia asupra rostului clişeelor, în cadrul diferenţiat al categoriilor folclorice. Şi în acelaşi timp să schiţăm, deocamdată, cîteva din felurile de repetiţii: a) de simple cuvinte; b) de sintagme şi figuri de stil; c) de clişee cu o tehnică a lor în cuprinsul frazelor poetice. Şi am mai intenţionat să preavizăm asupra originilor diverse ale repetiţiilor: a) de natură psiho-socială (ca în balade); b) de esenţă magică (în poezia incantaţiilor); c) de natură imaginativă (ca în poezia enigmistică a cimiliturilor); d) de natură emotivă (ca în lirică) etc. Expresie fie a pasiunilor, fie a puterii de sugestie ori a unor stări imaginative, cu rost stilistic bine determinat în cadrul categoriilor folclorice, toate introduc repetiţiile dimpreună cu comunicarea poetică şablonardă la anumit nivel, constituind baza de afirmare a inovaţiilor creatoare din folclor.

**Funcţiunea estetică a clişeului**

**§.23.** Unii culegători de poezie populară — şi am trece în rîndul acestora mai întîi pe Alecsandri — au vrut să publice o poezie frumoasă, de aceea ei au „curăţat"-o, după gustul lor, de repetiţii, de unele clişee. S-a observat însă că abia atunci poezia nu mai era autentică. I se luase farmecul propriu, care constă tocmai în aceste reluări, într-un adevărat ceremonial formal.

Cu acest prilej se mai poate face observaţia că şablonul nu are numai rost mnemotehnic, cum se crede îndeobşte. Sistemul repetitiv constituie însăşi esenţa artistică a creaţiilor folclorice. Clişeele au, aşadar, contrar unei idei fixate în conştiinţa publică, valoare estetică. Căci zicerea fie a baladei ori a doinei, fie a poeziei incantaţiilor, are nevoie de un ritualism verbal; întreaga poezie populară are nevoie, pentru exprimarea fondului de idei şi sentimente, de locuri comune, de clişee gata elaborate, de episoade itinerante. Asemenea procedee posedă însăşi literatura scrisă. F. Baldensperger este criticul care afirmă o idee ce surprinde, cred, pe esteticienii literari: „... Degeaba se plictiseşte artistul adevărat, pînă la dezgust, de banalităţile formei, ale imaginilor, ale sugestiilor, ale calificărilor, care au avut poate clipa lor de noutate, dar care s-au osificat, [...] şi orice s-ar zice, îi vine totuşi greu să nu aibă o mie de *legături cu banalul, cu convenţionalul*, cu acel „deja văzut"; şi mai ales, dacă vrea *să găsească un public, trebuie să ţină seama de formulele secrete de care niciodată nu-i lipsit, în mod obscur, un grup de oameni*" (p. 35). Remarca ultimă (subl. n.) ni se pare foarte valoroasă. Repetiţiile, mai cu seamă, în sfera literaturilor populare, sînt fire de legătură între colportori şi cei ce ascultă, folclorul fiind o artă ce nu poate fi concepută fără publicul ascultător.

G. Călinescu afirmă și el că în exprimarea emoțiilor „grave" este nevoie de „oarecare convenție și chiar banalitate"; și că „în orice operă mare, *proporția dintre conformism și noutate este în favoarea celei dintîi*" (p. 28, subl. n.).

În folclor, cum arătăm mai departe, asemenea procedee țin de vorbirea cotidiană, încît poetului anonim, ridicat din mijlocul maselor, i-ar fi greu să se dispenseze de ele. Și nici n-ar fi nevoie, fiindcă stilul său capătă, prin folosirea schemelor diurne, tocmai mai multă plasticitate și sonoritate. La lectura multor opere ale literaturilor populare (și am adăuga în paranteză: cu cît ele sînt mai apropiate de spiritul rural, cu atît fenomenul devine mai evident) se remarcă cum colportorii lor utilizează o sumă de șabloane în scopul de a crea un puternic *strat sonor*. Apoi altele, figuri de dicțiune, cunoscute de la retorica antică (de la Aristotel și Quintilian) pînă la cea modernă, a Grupului de la Liège, ca: *paranomasia, homeoteleutonul, poliptotonul, rima interioară* etc. sînt folosite din plin de către autorii-meșteșugari, tocmai pentru ca să creeze o poezie plăcută urechii, armonioasă, mai cu seamă că toate sînt la îndemîna lor. Cititorul nostru va fi pus să constate aceasta din capitolul, ilustrativ în această privință, al cimiliturilor. Căci cele mai multe asemenea creații sînt fundate pe un sistem enigmistic oferit de *metafore*, de *isofonii, omonimii, onomatopei*, ce formează baza unor imagini *mimetice*, corespunzătoare funcțiunii categoriei folclorice citate.

Referindu-ne la altă categorie a literaturii orale, la balada populară, aceasta folosește cu succes alte clișee, de altă natură. Lăutarul profesionist colportează balada, în medii anumite, în mari adunări, el aflîndu-se în postura unui orator, care, ca să-și convingă publicul de cele povestite, face apel la figuri retorice ca: *anaforă, anadiploză, epiforă*, la *hiperbolă*. Însăși fraza poetică ia turnură adecvată. Folosește în acest scop *paralelismul* compozițional și *elipsa*, expunerea se face în *asindeton* ori *polisindeton*, scopul final al acestuia fiind să creeze *imagini quinestezice* (vezi capitolul respectiv).

În cîntecele lirice sau în poezia de ceremonial, pe lîngă asemenea șabloane, folosite însă în mai mică măsură, uneori dispărînd chiar total, este dezvoltat un limbaj plin de semnificații. Am spune că limbajul *semiotic*, despre care se vorbește atît de mult astăzi, înainte de a fi o descoperire a lui R. Jakobson, Roland Barthes, M. Riffaterre și alții a fost cultivat cu multă finețe de către autorii anonimi. În România — și în sud-estul european, la bulgari, sîrbi, — s-a dezvoltat cu multe secole în urmă o poezie interesantă în acest sens: este vorba de *colinde*, un soi de ode populare, în care grupul de colindători preamărește familia: pe cei bătrîni, fata, feciorul etc. Poezia este cu totul impersonală. În acest scop se dezvoltă *simbolul* de natură diferită. Astfel, la casa cu fată de măritat se face elogiul *cununii* de flori, iar la fata logodită se cîntă *inelul, ciuta* etc., toate încadrate într-o întreagă expunere fabulativă; la feciorul mîndru se cîntă *vînarea cerbului*, iar la cel voinic — *lupta cu*



*leul*. De asemenea în lirica socială apare — drept fundal simbolic — *codrul*, în lirica erotică — *cucul*; în poezia funerară este imaginată o adevărată povestire alegorică — a *bradului*. În toate acestea constatăm imagini conexe, *ideografice* în care se stabilesc corelații între lumea fizică, materială, și cea ideală, între conținut și expresie. În modul acesta experiența estetică a maselor crește în profunzime, semnificațiile fiind adînci, se cufundă, într-o străvechime mitologică.

Am întreprins, în acest capitol un succint tur de orizont, ca lectorul să fie introdus în natura investigațiilor ce întreprindem asupra poeziilor folclorice. În capitolele ce urmează vom face, pe lîngă analizele de rigoare, o grupare a procedeelor retorice din sfera fie a figurilor eufonice, fie lexicale sau sintactice.

PARTEA A TREIA

# STRUCTURI STILISTICE

Întrunim sub acest titlu categoriile folclorice evoluate în sensul modelului formant, tipic fiecărei dintre ele, dar ajunse la un alt grad de artisticitate. În fiecare dintre ele sînt întrunite mijloace de expresie caracteristice, sisteme figurative și un limbaj ornant adecvat.

Capitolul I

## POEZIA ENIGMISTICĂ — COMPLEX METAFORIC

Expresie a unui joc social, genul s-a constituit ca scurte sisteme metaforice, întrunind imagini de viață sub forma discursului fonostilistic și tropologic. O cercetare a genului din acest punct de vede ne va arăta mai bine esența cimiliturii de natură stilistică.

§.29. Cimilitura este categoria folclorică încorporată sub haina unui discurs figurativ extrem de subtil și complex. Fundată pe o metodă caracteristică, pe *întrebări și răspunsuri*, acesta impune în chip natural o expunere enigmistică, ascunsă. Ca să aibă un rost în mijlocul cercului de ascultători, întrebarea trebuie să „încuie" pe cei antrenați în joc, iar pentru aceasta se recurge la limbajul „secret", învăluit în haina multor figuri de vorbire. Și pe cît de ascunsă trebuie să fie întrebarea, pe atît de limpede urmează să fie răspunsul. Așadar, parafrazînd cunoscutul dicton din biologie, am spune și noi că „funcția" creează „organul" tropologic al cimiliturii.

Cunoscută și menționată în scrierile vechilor popoare ale orientului (asiro-caldeeni, egipteni și alții) cimilitura a fost mai tîrziu gustată de romani și greci.

În materialele inserate și făcute cunoscute nouă, celor de astăzi, se vede că cimilitura avea pe atunci un ton grav, fiind piatră de încercare în judecăți. Profilul socio-lingvistic era cu totul altul decît în epoca modernă cînd a ajuns „joc" de copii, ori în șezători. În acele vremuri îndepărtate, cimiliturile se făceau auzite în sfera claselor conducătoare și erau lungi formulări anecdotice, povestiri, cu înțeles foarte ascuns, greu de dezlegat.



În evul mediu european, cimilitura înregistrează o etapă nouă. Se face auzită în sfera altor cercuri; era colportată în acea vreme de către călugări, fiind cunoscută sub numele de „joca monachorum".

§.29.1. În epoca modernă, cimilitura, așa cum rezultă din colecțiile întocmite în secolul trecut și în al nostru, s-a dezvoltat sub *specie ludi*. Este un joc de societate foarte plăcut și antrenant, care are loc în mijlocul celor rămași mai aproape de natură (și care se adună în „șezători") sau în lumea copiilor.

Spusă de cei mai isteți și „atoateștiutori" în cadrul unor grupuri strînse în scopul de a se amuza și a petrece timpul lucrînd ceva (dezghiocat de porumb, tors de lînă etc.), întrebarea este de regulă învăluită sub o formă lingvistică enigmatică, a *tropilor*. Aceasta este cea care suscită interes, deșteaptă curiozitate și dă impuls unui joc „de-a ghicitele". Iar cei care propun întrebarea, ca și cei ce-o dezleagă, probează agerime, imaginație și o mare capacitate de asociere și disociere, la mijloc fiind vorba de o adevărată *luptă*, care pe care să învingă. Jocul devine antrenant, o adevărată competiție, creînd o stare maximă de încordare plăcută ambelor tabere. De multe ori întrebările sînt absurde sau false, ele ținînd să creeze derută, de unde și hazul. Dar alteori sînt cu totul criptice, încît învingător rămîne cel care a propus întrebarea (acesta și comunică uneori și răspunsul). Este ușor de închipuit cum acesta capătă întîietate, crește în prestanță. Căci scopul ultim al cimiliturii este ca unul să „înfunde" pe alții.

Arătam mai sus strînsa corelație dintre funcție și sistemul metaforic chemat la viață, din care decurge și strînsa corelare între „planul expresiei" și „planul conținutului". În nici o altă categorie folclorică nu se poate observa mai bine, ca în cimilitură, contopirea atît de perfectă a acestor două sfere. Căci limbajul metaforic, figurativ al cimiliturii constituie însuși conținutul, descrierea poetică a obiectelor sau ființelor ce urmează a fi identificate prin răspunsul dat. Întrucît tropii, pe care îi vom semnala mai jos, sînt generați, în mod firesc, de materia în cauză, de înseși particularitățile noțiunii. Așa de departe merge această regulă, încît unele întrebări vizează efectul, constituind metonimii, altele exprimă o parte a întregului, formînd evidente sinecdoci ș.a.m.d. Procesul are loc în limitele nevoii de a răspunde cît mai corect, a însăși funcțiunei cimiliturii, tropul neavînd cîtuși de puțin caracter de *ornament*. Metafora vine de la sine, apare în chipul cel mai spontan, într-o naturalețe uimitoare. Dirijată de acest rost, metafora (luată în sens general) din cimilituri, pe cît de spontană și de materială, pe atît de logică, constituită în limite ale adevărului, este tocmai ca prin ea să fie sesizat, cu ușurință, răspunsul.

Exercitarea spiritului în asemenea direcție a creat o tradiție, păstrată și întărită pînă astăzi, probă cimiliturile ca materie nouă (radio, televizor, tractor etc.). Exersarea în *exces* însă, procedeul a dus, uneori, la formularea de cimilituri-tropi artificiali, bizari și, chiar neconcludenți.

§.29.2. Din modul cum sînt combinate mijloacele de exprimare ale cimiliturii, stilizate ca întreguri de sine stătătoare, discursul, după observațiile noastre, poate fi de trei subtipuri: a) *discurs sintactic*; b) *discurs fono-stilistic*; c) și *discurs tropologic, metaforic*, sau *plurifigurativ*, aceasta fiind modalitatea fundamentală.

## Subtipuri ale discursului

### Discursul sintactic

§.30. Cimilitura ca operă colportată oral în cercul de ascultători apare deseori sub forma unei întrebări. Colportorii, ca să-i „încuie" pe aceștia, caută să găsească formularea cea mai ascunsă, învăluită în imagini mimetice întîi de toate, apoi auditive, vizuale, chinestezice.

§.30.1. Există însă un grup numeros de cimilituri fundat pe o sintaxă a propoziției interogative. Sînt *deceurile*, adunate la români mai întîi de Anton Pann (in *O șezătoare la țară*), de tipul următor: *De ce se culcă boul ? De ce roade cînele osul ?* ș.a.

Din cîte se observă, acestea sînt formulări ambigue, ce solicită răspunsuri nedefinite. Sînt cimilituri — *păcăleli* sau *parodii*.

§.30.2. Dar o întrebare de tipul următor: *Care cer n-are stele ?* Răspunsul nu poate fi decît unul singur: **cerul gurii.**

Din cîte se vede, asemenea cimilituri solicită perspicacitate și o cunoaștere a secretului cuvintelor **semnal**, ele fiind fundate pe omonimii.

§.30.3. Există un număr mai mare de întrebări cu înțeles foarte subtil, ca de exemplu: *Cine trece pe la poartă / și cînii nu latră ?* = „vîntul" (Mohanu, 2661 *); *Ce trece prin tină / și nu se întină ?* = „umbra" (*Ibid.* 2649); *Ce nu poți cîntări ?* = „mintea" (*Ibid.* 132). Las la o parte planul expresiv deosebit de armonios (prin rimă și la cea din urmă printr-un poliptoton), dar planul conținutului devine semnificativ și foarte subtil prin *simbolul* către care este orientată inteligența și spiritul celor chemați să le dezlege. Asemenea cimilituri sînt mai rare, structura lor poetică implicînd un proces imaginativ mai deosebit, îmbrăcînd în haină plastică noțiunile abstracte, ca: „viscolul", „aerul", „ecoul", „vîntul" etc.

Mai dăm o sumă de exemple: *Ce fuge mai repede decît toate ? Cine trece valea și nu se udă ? Ce trece prin părete și nu se vede ? Cine zboară fără umbră și se-ntoarce fără zgomot ?*: la toate răspunsul este „gîndul" (*Ibid.* 140—144). *Ce-i mai dulce decît dulce / Și pe talger nu se duce ?* Aceeași formulare, schimbat fiind doar verbul: *nu se taie, îl alungi și nu se duce, nu poate să se îmbuce*: = „somnul" (*Ibid.* 149—152). *Ce apă este-n lume fără nisip ?* = „lacrima" (*Ibid.* 158); *Care om nu ascultă cîntece ?*; *Cine are urechi și nu ascultă ?* = „surdul" (*Ibid.* 163—164); *Ce suie fără aripi ?* = „fumul" (*Ibid.* 479); *Ce se naște cu ștreangul în cap ?* = „dovleacul".

La asemenea grup de cimilituri, se pot face observații privind planul expresiei, deosebit de armonios prin folosirea unor figuri retorice („tină > nu se-ntină" = poliptoton). Cele mai multe însă excelează prin planul conținutistic deosebit de meșteșugit, ca numai astfel să orienteze spiritul, inteligența celor chemați să facă jocul enigmatic spre cuvîntul solicitat, vizat foarte exact în limite noționale.

De multe ori formulările abstracte, la care ne-am referit, iau calea figurilor stilistice sau de cuvînt, ca de exemplu: *Sus stele/Jos stele/ Vai de picioarele mele / Iar steloiul cel mai mare / rău mă frige la picioare ?* = „gerul" (*Ibid.* 2632); sau *Funie trasă peste casă* = „fumul" (*Ibid.* 475). În primul caz avem de-a face cu un proces de personificare, în cel de-al doilea cu altul metonimic, cu care vom face cunoștință la locul cuvenit. La paragraful de mai sus, cimilituri referitoare la noțiuni abstracte, sub forma unor formulări interogative, participanții fac un subtil joc de inteligență.

§.30.4. Altele încadrează sintagme-chei prin stereotipii ce indică forma, poziția, aranjamentul, orientînd astfel în ce sferă a cunoașterii urmează să se concentreze cei ce vor s-o dezlege:

a) *cingurele→ciugurele—ciucurele—ciuturele→ciuhurele*
*mugurele mărunțele măgurele buturele minunțele.*

Cele două cuvinte inițiale sînt stereotipii formale, semnalul care atrage atenția asupra conținutului enigmatic, precedînd cuvinte — semnal, ca următoarele: **merg pe drum înșirățele** = „oile". Ceea ce urmează constituie al doilea termen al cimiliturii, întruchipat formal după aceeași modalitate ca mai sus:

b) *ciugur→ciucar→ciuhu*, dar și *toțul*
*mugur măgur buhu moțul*
**cel bătrîn** / *șade jos* / **și bea tutun** = „ciobanul"

Și al treilea termen figurativ:

c) halea
→ ține calea = „lupul" (*Ibid.* 1094—1099).
palea

Întruchipată din stereotipii formale, din cuvinte-semnal ori din cuvinte-cheie, cimilitura de mai sus funcționează și în virtutea unui *mecanism sinecdotic*. Cele trei membre ale cimiliturii exprimă părți și poziții ale întregului, dezlegate tocmai prin orientarea spiritului în asemenea direcție.

Tendința devine și mai clară în alte cimilituri în care jocul cu înțelesuri ascunse pare a fi ținta fundamentală a unor îmbinări de cuvinte, ca de pildă: *ce-i rotund și fără* **fund** / *și de vin îi pare bine* = „cercul de boloboc" (*Ibid.* 672); sau *șichilinga-binga* / **tananaua-puf** = „perina" (*Ibid.* p. 344).

---

* Cifra indică numărul cimiliturii din colecția utilizată: *Cinel — Cinel* — ghicitori „B.P.T.", sig. abreviată (M); o a doua *Bulgăre de aur, în piele de taur*, de R. Niculescu (N), Ed. Minerva, 1975.

Reținem din asemenea formulări apodictice importanța sensului semantic al unor cuvinte (în primul exemplu, sinecdotic), apoi rostirea eufonică a altora (din exemplul ultim, metonimic), și întotdeauna structura lor sintactică.

**§.30.5.** De cele mai multe ori, formulele inițiale sînt constituite din cuvinte **goale**, lipsite de înțeles, etimologii greu de stabilit, după care urmează cuvîntul **semnal**, de cele mai multe ori derivații fundate pe poliptoton și paronomazii, așadar pe modalități sonore de exprimare, cuvinte imitative, ca mai sus; sau: *În pădure* **poac** / *în vale* **hălboac** = „luntrea"; sau **Tropa tropa** *pe cărare* = „calul"; **Enghel, menghel** *pe spinare* = „călărețul"; **Tetea ursu** *după dînsu* = „căruța" (N. 355); sau: **Treapa-treapa** *pe cărare* = „calul"; **Hingher, mingher** *pe spinare* = „călărețul"; în genul acesta a fost configurată o altă variantă: **Teapa, teapa**, *pe cărare* / **Cinghiri, minghiri** *pe spinare* (Mohanu, 1 070, 1 071).

Multe din acestea au formă perifrastică; obiecte, ființe sînt circumscrise amplu, se narează anecdotic un eveniment, ca în următoarea cimilitură: *Tili***rișca** — *f***rișca** / *sare pe ț***înțoi**, *b***înțoi** = *nu poate sări pe titirișca — frișca* (*Ibid* 2 243). După asemenea model sînt formulate și alte cimilituri. Dezlegarea lor devine posibilă numai datorită modelului mai ușor de imaginat și, fără îndoială, în virtutea tradiției: *M***ie** — *pes-trie* / *se suie pe* **moc** — *mon***doc**, dar...; sau: *A***nghelușca** — *menghe-***lușca** / *șade călare pe* **angheloi** — *men***gheloi**, dar... (*Ibid*. 2 244 — 2 245). Pentru a exprima aceleași ființe, „coțofana și porcul"; se mai întîlnesc și alte expresii fără sens, golite de înțeles, ca: **Șotînga** — *mo***tînga** / *duce pe* **șotîngoi** — *mo***tîngoi**, dar...; sau: *tu***leașca** — *f***leașca** / *se suie pe lu-***leșcoi** — *f***leșcoi**, dar...; ori: *ț***anța** — *man***ța** / *șade pe ț***ănțoi** — *bănțoi* (*Ibid*. 2 246 — 2 248).

**§.30.6.** După același model sînt construite cimilituri în care un rol principal îl au cuvintele — **valiză**, adică acelea care implică în rădăcina lor formulări stranii, ca de exemplu: Două *lemne* / *odo***lemne**; sau: **șodo***lemne*, **odo***bele*, **hodro***bele*, cotoleje etc. (*Ibid*, 318 — 322); *Două late* **coto***late*, *două-nguste cîrligate* = „foarfecele" (Gor. 156).

**§.30.7.** O altă modalitate, tot de natură lexicală, prin care se introduce întrebarea enigmatică este a cuvîntului întrebuințat la forme flexionare diferite. Procedeul este întîlnit și în balade sau colinde și se concretizează în cimilituri în felul următor: *rufă* — **rufoasă** / *șade cu boieri la masă* = „varza" (Gorovei, 677); sau: *ginj* — **gînjuit**, / *șarpe potcovit* = „ferestrăul" (*M*. 209); sau: *pe sub rîpile* — **rîpite**, / *ciute negre mohorîte* = „cuptorul" (*Ibid*, 541); sau: *var* — **văruit**, / *zid* — **zidit**, *fără uși, fără ferestre* = „oul" (*Ibid*. 247); sau: *luciu* — **lucește**, / *luciu* — **strălucește** / *la gard împletește* = „acul" (*Ibid*. 881).

Exemplele ar putea fi înmulțite dar toate n-ar demonstra altceva decît că formula inițială întruchipată în modul arătat și pe care retorica antică o identifică sub numele de **poliptoton și parigmenon**, creează o expunere armonioasă prin derivarea unei forme verbale, adjectivale sau



substantivale. Modalitatea, la îndemîna colportorilor, constituie o tehnică tipică genului, am putea spune că este un *model morfologic*. De asemenea forma fluentă a cimiliturii aduce după sine un trop care ascunde o parte din întreg, culoare etc. Este o *sinecdocă*.

Întîlnite frecvent sub formă nominală sau adjectivală, astfel de stereotipii iau și calea verbelor, creînd o mai mare mișcare, ca de exemplu: *huhurezul* **huhurează** / *peste munți înalți* **nechează** / *și nimene nu* **cutează** = „tunetul" (*Ibid*., 2 575); sau: o altă cimilitură mai complexă, fundată pe trei termeni: a) *picurușul* **picură** = „ghinda"; b) *trepădușul* **treapădă** = „porcul"; c) *gîdea-ăl* **mare** / *șade-n* **cale ș-ar mînca carne moale** = „lupul" (*Ibid*., 2 486). Construcția lingvistică implică, din cîte se observă, și un proces metonimic, adică al indicării cauzei prin efect.

### Discursul fono-stilistic

**§.31.** Un larg cîmp al mijloacelor de exprimare tipice poeziei enigmistice îl formează sonoritățile **imitative**. Acestea orientează spiritul celor chemați să ghicească tocmai prin învelișul lor auditiv. Dar procedeul devine de data aceasta mai complex, prin adăugarea de cuvinte-semnal, goale de sensuri figurative (metaforice, metonimice etc.). Astfel că asemenea cimilituri încîntă auzul prin forma lor armonioasă stîrnesc, de cele mai multe ori, hazul prin jocul de cuvinte. Dar ele, prin înțelesul ascuns, încrețesc și frunțile, „cheia" răspunsului fiind greu de găsit.

**§.31.1.** Formele flexionare semnalate mai sus sînt însoțite de o sonoritate agreabilă impusă de o vocală, de *isofonii*, ca de exemplu: **ocolica** — **ocolea**, / **ocolii** *țara cu ea* / *și-***o** *pusei mai* *aco***lea** = „mătura" (*Ibid*., 354).

Mai ilustrative pentru ceea ce înseamnă discurs fono-stilistic sînt cimiliturile-**onomatopei.** Figura sonoră, redusă la un cuvînt ori la sintagmă-cheie, ce sugerează acțiune, gest, faptă, prin însăși conformația lingvistică. Astfel: *toată ziua*, **cioca-cioca**, / *vine sara*, **boca-boca** = „toporul" (Ibid., 200). Alteori interjecția onomatopeică exprimă zgomotul sunetul, mișcarea, făcute de unealtă: **ița-ița** *prin păiș*, / **fîța-fîța** *prin costiș* = „coasa" (*Ibid*., 1 504); sau pentru aceeași: **fîș-fîș** *prin păiș*,/ **paci-paci** *prin copaci* (*Ibid*., 1 516). Sînt și exemple de cuvinte ce imită mișcarea obiectului, desemnînd totodată funcția lui. Astfel, pentru „ușă", se propune următoarea formulare: **hîța** *la deal*, / **hîța** *la vale*, / **hîța** *spre vreme de sară*; ori: **huha**-*n sus* / și **huha**-*n jos*, / *sara-i mai chefos*; ca și: **tilic** *afară*, / **tilic** *în casă* / **titilic** *cine mă lasă* (*Ibid*., 271, 273, 274).

**§.31.2.** Colportorii poeziei enigmistice propun spre dezlegare un mare număr de întrebări a căror cheie rezultă din cuvinte „goale", cuvinte „semnal" asemănătoare parțial cu rădăcina și care, în permanență, creează, prin rostire, eufonie, armonie sonoră. Sistemul semantic este întrebuințat în întreaga literatură folclorică (balade, colinde și mai cu

seamă în jocurile de copii). Retorica antică desemnează astfel de proces prin termenul de **paranomazie**. Astfel : **păsăruie-ruie** / *pe copaci se* **suie** = „fasolea" (*Ibid.*, 1 263) ; sau : *tili***rez-rez** / *calcă pe* **retez** ; sau *găinușă-* **ciușă** / *cu minciunele-n* **gușă** ; *tele-***telerei**, / *opin-opintei* = „cîntarul" (balanța) (*Ibid.*, 1 737 — 1 765) ; sau : *cimi***leagă-leagă**, / *limba ți se* **leagă** = „ardeiul", (Gorovei, 1 408) ; sau : *cinga,* **linga-linga**, / **legați-** *s-ar limba* (Mohanu, 763).

Din cîte se observă, armoniile sonore fac plăcută exprimarea. Flu- ența lor, prin cuvintele asemănătoare scornite de colportori, creează relații semantice particulare. Enunțul enigmatic, cum este cel de mai sus, stabilește un efect datorită numai anumitor cauze. Se poate spune că avem de-a face cu o **paranomazie-metonimică**. În același sens, mai cităm și alte exemple : *scînte***ioară-ioară** / *pe om îl omo***ară** = „fulgerul" (*Ibid.*, 2 568) ; ori ; *titiană-***iană** / *strigă noaptea în* **poiană** = „cucu- vaia" (Gorovei, 595) ; ori : *lătă***rușeă** — **rușcă**, / *de bagi deștiul te* **mușcă** = „pieptenii de lînă" (Mohanu, 791).

**§.31.3.** Semnalăm în paragraful de mai sus un soi de paronimii derivate din cuvîntul rădăcină, fără ca ele să aibă vreo semnificație ; cuvintele sînt golite de conținut, ele fiind create ad-hoc, în scop eufonic. Din aceeași sferă face parte o altă serie tot așa de bogată în cuvinte, de data aceasta cu *înțelesuri diferite*, foarte apropiate prin învelișul so- nor. Retorica desemnează asemenea formații prin termenul de **homeo-** **teleuton** întîlnit și în alte categorii folclorice, cu funcții stilistice distincte, în cimilitură favorizează jocul agreabil al unor expresii ce conduc către anumite înțelesuri. Prin ele dezlegarea devine mai facilă. Astfel : **ciuturuș**, **buturuș** / *șade într-un pici***oruș** ; sau : **uleioruș**, **bulcioruș** / *șede într-un pici***oruș** ; ori : *căldă***ruță**, *burdu***cuță** / *șede-n sus în picio***ruță** ; de ase- menea : *hot***rocol**, *prin* **ocol** / *gîscă albă-ntr-un pi***cior** = „varza" (Mohanu, 1 241, 1 242, 1 244, 1 236).

Mai cităm și alte exemple : *cimi***lică**, *mili***tică**, / *nici de Vodă nu-i* *e* **frică** = „scînteia" (*Ibid.*, 430) ; *culu***rușă** / *după* **ușă** = „mătura" (*Ibid.*, 355) ; **ciucă**, **buteă**, / *la vîrf mă***ciucă** = „macul" (*Ibid.*, 1 181) ; **turtel** **burtel**, / *buză de vi***țel** = „turta" (*Ibid.*, 709). Și asemenea configurații poetice iau, uneori, dezvoltare mai complexă, perifrastică și anecdotică, ca de exemplu : *mă dusei în păd***urice** / *și tăiei o scînd***urice** / *la capăt cu un cu***cui** / *și la mijloc mă***cui-***mă***cui** = „vioara" (*Ibid.*, 2 113).

**§.31.4.** Din expunerea de mai sus, reținem ca foarte important învelișul eufonic al limbii în formarea de cimilituri. De la isofonii și ono- matopei știute și frecvente, spiritul colectiv antrenat în jocul „de-a ghicitelea" creează serii fonice mai dificile, cum sînt cele semnalate mai sus, sub forma paronimiilor. Dar atît ar fi prea puțin. Poezia enigmistică solicitînd răspunsuri, deci voind să fie cît mai meșteșugită, ca să dea cît mai multe căi de dezlegare, cointeresează în enunțul lingvistic cuvinte- semnal, polisemii sugestive etc.



## Discursul tropologic

**§.32.** Cînd Nietzsche definea omul ca pe un „animal metaforic", va fi avut, poate, în minte jocul „de-a ghicitelea", practicat de copii, ca și de oamenii maturi (în șezători). Căci numai în asemenea sferă de activitate spirituală formularea găsește o perfectă acoperire. Nici în lirică sau epică și în nici alt gen, fie folcloric, fie al literaturii scrise, mulțimea tropilor, de diferite nuanțe, nu-și găsește o mai frecventă și sistematică folosire ca în cimilitură. Aceasta se explică tocmai prin rostul pe care cimilitura îl are în mijlocul grupărilor sociale.

Semnalăm mai sus cum învelișul sonor al multor cimilituri, intrînd în combinații sintactic diferite, exprimă eliptic ori figurativ, sub formă de întrebări meșteșugite, idei despre universul fizic ori moral al omului.

**§.32.1.** Începem derularea întregii game cu cea mai elementară, dar de bază, formă : cu *comparația*. Spre deosebire de lirică, în poezia enigmistică, comparația este de natură obiectivă. Cei ce propun cimilitura caută, îndeobște, să exprime noțiuni abstracte în modul cel mai concret, mai viu, prin stabilirea unor corelații, cu ajutorul comparațiilor propriu-zise. Despre „cer" este formulată o întrebare ca următoarea : *Ce-i mai lung* **decît** *drumurile* / *și mai lat* **decît** *mările*, / *mai frumos* **decît** *florile*, / *mai urît* **decît** *babele*, / *mai drag* **decît** *icoanele* / *și mai rău* **decît** *tunurile*, / *mai luminos* **decît** *lumînările* / *și mai întunecos* **decît** *pivnițele ?* (Mohanu, 2 678). Expunerea devine eliptică, cu multe subînțelesuri, iar cimilitura evoluează către un amplu tablou cu cheie. Procedeul a fost cunoscut și de rétorii antici, desemnîndu-l prin termenul de **ipotipoză**. În esența ei însă, cimilitura se fundează pe procedeul comparației în termenii ei proprii.

**§.32.2.** O variație a acestei modalități de exprimare o constituie *comparația metaforică*. Cel de-al doilea termen este formulat printr-un nume, în esență o metaforă, ca de exemplu : *Ce e lungă* **cît** *o drugă* / *și groasă* **cît** *o ceapă* / *și nechează* **ca** *o iapă* = „coțofana" ((*Ibid.*, 2 235). În cazul de față procesul asociativ reprezintă un stadiu mai avansat, ființa fiind asimilată în calități și dimensiuni cu alte ființe sau lucruri din lumea înconjurătoare ; devenind mai accesibilă înțelegerii, enigma marchează un pas către metaforă. Și încă un exemplu : *Ce-i mai mic* **ca** *și-un fir de mac* / *și sare-n sus* **ca** *un țap ?* = „purecele" (*Ibid.*, 2 356).

**§.32.3.** Cimiliturile metaforice sînt cele mai numeroase și în același timp cele mai frumoase creații ale genului, adevărate bijuterii fin lucrate de spiritul maselor. Sînt comparații „prescurtate", cum se definește tropul, am zice mai degrabă figuri ascunse, cu subînțeles, foarte condensate, în formularea lor. Descrierea amplă, de mai sus, despre „cer", este exprimată metaforic astfel : *am un* **ceaun** *umflat* / *peste lume aruncat* (*Ibid.*, 2 676). Din cîte se observă, procedeul de data aceasta nu mai are nimic cu „comparația" mai sus citată.

Prescurtată, întreaga formulare bazată pe similitudine, asociază termenul abstract „cerul“ de un altul concret „ceaunul“, sporind enigma printr-un proces analitic sintetic. Prin parcurgerea cimiliturii românești va fi adîncit mecanismul poetic, lingvistic al acestui gen, pe cît de scurt în exprimare, pe atît de complex în procedee și semnificații.

**Variate tipuri de tropi**

**§.32.3.1.** *Metafora cu* **un singur termen** formează un număr apreciabil de întrebări enigmatice. Cît de multiplu și variat este jocul se vede din exemplul despre „ochi“ (exprimat nu în mai puțin de 25 de cimilituri). Metafora propriu-zisă (Sintagma 1) nu poate fi dezlegată decît printr-o prelungire a acesteia (ce exprimă acțiune, însușiri) tot metaforică și ea.

Astfel : Sg. 1 Am doi *bulgărași* de aur = ochii
Sg. 2 Încotro îi arunc într-acolo se duc.

Dacă sintagma primă — termenul metaforic — variază, rămîne constant în sintagma a doua (adică sensul ei, căci cuvintele pot fi înlocuite) ca de exemplu :

(Sg. 1) Am doi *bulgărași de aur* > (Sg. 2) încotro îi *arunc* într-acolo se duc.
Am două *bobileie de argint* > idem.
Am două *pietre nestemate* > *idem.*
Am doi *luceferi* > *privesc* lumea cu ei.
Am două *mere frumușele* > cînd le-*arunc* atunci se duc.

Din cîte se vede Sg. 1 (metafora) variază Sg. 2, adică sensul acțiunei rămîne același, deși exprimat verbal altminteri : „privesc“, „arunc“ etc. De aceea nu sîntem surprinși cînd Sg. 1 n-are ca formă, culoare etc. nimic de-a face cu noțiunea (obiect, ființă) vizată, adică cu „ochii“, ca în exemplul de mai sus.

Am *doi pui greierași* > *joacă* pe un păltinaș.
Am *doi berbecei* > acum sînt în *curte,* acum sînt la *munte.*
Am *doi junci* > *cît* lumea de *lungi.*
Am *două turturele* > cît le *arunc,* atîta se duc.
Am *două gheme* > le *deșir* în toate părțile și nu se sfîrșesc.
Am *doi drugi de fier* > și *ajung* pîn'la cer etc.

Desigur că nici „junicii“ sau „turturelele“, „greierașii“ și cu atît mai mult „drugii de fier“ nu au nimic de-a face cu ochii (Sg. 1). Acest termen metâforic — comparatul — devine sensibil, palpabil prin al doilea, semnificantul, = „a vedea“.

Nu-i mai puțin adevărat că în asemenea formulări, cimiliturile nu cuprind poezie și de multe ori sînt neconcludente. Dar altele conțin strălucire și arată cît de variat acționează spiritul popular, ca de exemplu :

Sg. 1. Am *o cloșcă* > noaptea strînge puii și ziua-i risipește = „casa“ (*Ibid.*, 233).



Am *doi boi* > fac *război* = „stativele“ (N. 220).
Cimilitura devine accesibilă, mai ușor de dezlegat și prin termenul ultim care indică tocmai obiectul (războiul de țesut).
Am *o vacă* > pînă nu-i bagi degetele în *ochi* nu paște = „foarfecele“ (*Ibid.*, 229) ; ultimul termen subliniat reprezintă semnalul, care ajută ca cimilitura să fie mai ușor dezlegată.
Am *două babe*-ntr-un buric > fac mereu *tîrlic, tîrlic* = tot „foarfecele“ (Ibid., 231) ; ultimele cuvinte imitative pentru acțiunea obiectului au aceeași funcție, de semnal.
*Găinușă* cu gușă > poartă în plisc *cenușă* = „luleaua“ (*Ibid.*, 205)
*Oala* neamțului > în *gura* bărbatului = „pipa“ (*Ibid.*, 206)
Am *un pui de urs* > cu *mii de bete* încins = „ghemul“ (*Ibid.*, 217)
Moș bătrîn > „cuptorul“ (Moh. 536); „omușor de lut“ „opaițul“ (*Ibid.* 509) ; *furculiță* cu 5 dinți = „mîna“ (*Ibid.*, 118). (Exemplele ar putea fi înmulțite ; mai vezi numerele din aceeași antologie : 93 — 98, 107, 109, 212 etc.).

**§.32.3.2.** *Metafora* cu **doi termeni**, mai numeroasă decît cea precedentă, constituie un ansamblu figurativ, sub forma scurtului enunț enigmistic : doi termeni urmează a fi dezlegați. Astfel este cimilitura expri-
mată sub forma unui isovocalism : *am o* **rochie mirie** / *plină de* **posderie.**
Primul termen subliniat = „cerul“ de culoare albastră („mirie“) ; al doilea = „mulțimea stelelor“ („pozderie“) (Gorv. 343).

O infinită gamă de posibilități metaforice, aproape toate din aceeași zonă, oferă : a) „forma gurii“ și b) „dinții“ de culoare albă și de os etc. :

a) am o **coșeriță** (coșerel) b) plină de **oiță.**
a) am un **oboraș** b) plin cu **iepurași.**
a) am un **coteț** b) plin cu **lopeți.**
a) am un **șir de oase** b) înșirate la **fereastră.**
(Moh. 61 — 72).

Că metaforele create urmează să acopere exact o realitate fizică, se observă mai bine cînd același obiectiv vizat prin întrebări — „dinții, este dublat de al doilea termen care se schimbă, cînd „buzele“ cînd „limba“ :

a) **săcușori albi**→b) sub **strașini roșii** = „buzele“ sau :
b) jos **masă,** sus **masă**→a) la mijloc **fasole**-aleasă.
(Ibid., 74, 77).

Pentru cel de-al doilea element, se recurge la **metafora adjectiv** substantivizat : a) **albișorii** treieră, adică „dinții“ > b) **roșioara** mătură = „limba“ (*Ibid.*, 78) sau : a) **Bălan** treieră > b) **Roșa**-ntoarce (*Ibid.*, 79).

Se poate spune că există *un model* constant și bine fixat al cimiliturii metaforă cu doi termeni, constituit ca mai sus. Cităm și alte exemple, tot pentru aspecte ale feții omului : două **jumătăți de blid** > într-o margine **de crîng** = „urechile și părul de pe cap“ (*Ibid.*, 23) ; sub o **muche de deal** > două **cozi de cal** = „nasul cu mustețile“ (*Ibid.*, 103).

Mai cităm cîteva exemple :

Sub cel *deal îngropilat*=„nasul" >
fierbe-o oală cu păsat=„guturaiul" (N. 210);
După un *frăsinaș*=„furca" >
joacă un *iepuraș*=„fuiorul" (*Ibid.*, 210);
Un *mort*=„proțapul" >
între *doi vii*=„boii" (caii) (*Ibid.*, 360);
Într-o *vale adîncă*=„strachina" >
multe *ciori* s-ardică=„lingurile" (*Ibid.*, 199);
*Săniuță*-ncărcățea=„lingura" >
haide, fuga iute-n *poiețea*=„gura" (*Ibid.*, 200);
*Vițel* mulți=„lingurile" >
într-o *coșarcă* și toți cu **coadele** afară=„strachina"
(termenul ultim fiind semnal omonimic) (*Ibid.*, 198);
Am o *vacă* într-o luncă=„limba" >
stă-ntre *lupi* și nu mănîncă=„dinții" (M. 80);
*Cățelușă* roșie=„limba" >
bate în *gard de os*=„dinții" (*Ibid.*, 65).
Sub o *sabie* uscată=„arcușul" >
țipă purceaua roșcată=„vioara"
(Mai vezi numerele: 104, 231–237, 240, 243–244 etc.).

**§. 32.3.3.** *Metafora cu* **trei sau mai mulți termeni** este o poemă sugestivă, care transpune pe plan figurativ realități din lumea înconjurătoare. Deoarece este o descriere mai amplă, asemenea cimilitură apare expusă sub formă de **ipotipoză**, o înșiruire de cuvinte orînduite paratactic. Iar imaginea complexă, exprimată eliptic, în **anadiploză**, capătă vivacitate și culoare. De exemplu, o cimilitură tot despre „cer", „atmosferă" și „pămînt", de data aceasta însă avînd trei termeni impliciți: *în* **vîrf înflorit,** / *la* **mijloc uscat,** / *la* **rădăcină verde** (*Ibid.*, 339). Mai sugestiv apare însă tabloul următor (care vizează aceleași răspunsuri);

(1)
*Am un* **poloboc**=„pămîntul"
(2)
*peste poloboc* / **un prosop**=„cerul"
(3)
*peste prosop* / **măzărele**=„stele"
(4)
*printre măzărele* / **două tăĭgerele** /
*ce s-aseamănă-ntre ele*=
„soarele și luna"
(*Ibid.*, 2 769).

Din cîte se observă, evocarea unor realități prin metafore pline de înțeles nu are drept scop să sensibilizeze materia – cum se întîmplă în sfera liricii – ci, doar, să sugereze spiritului încotro și în ce sens să activeze, pentru a putea dezlega cimilitura propusă. Pentru acest fapt aducerea mai aproape a unor noțiuni abstracte și „anemice", cum spune Blaga, plasticizarea lor prin alte concepte mai apropiate de realitatea și mentalitatea maselor, devine un comandament suprem. Mecanismul semnalat mai sus poate fi intuit în aceeași măsură și prin traducerea plastică a altei noțiuni abstracte, cum este aceea despre „trupul



omului"; expunerea urmează aceleași reguli: metafora așezată în anadiploză, care evoluează către un tablou foarte viu:

(1)
*Am două* **scăunele** =„picioarele"
*peste scăunele* –
(2)
*un* **polobocel**, =„trunchiul"
*pe polobocel* –
(3)
*un bostănel*, – =„capul"
*pe* **bostănel**
(4)
**pădure**, =„părul"
*prin pădure* –
(5)
*umblă* **lupii** =„păduchii"
(rîmă porcii etc.)
(*Ibid.*, 6).

Și „capul" este descris în aceeași manieră **plurimetaforică**:

(1)
*am o* **păduricе**, =„capul cu
lîngă păďurice – părul"
(2)
*două* **poienice**, =„sprîncenele"
*lîngă poienice* –
(3)
*două* **luminice**, =„ochii"
*lîngă luminice* –
(4)
*țarcă* **spurcăcioasă**, =„gura"
*lîngă țarcă spurcăcioasă*
(5)
*moară* **pietroasă**, =„dinții"
*lîngă moară pietroasă*
(6)
*țap* **țăparig** =„bărbia"
(*Ibid.*, 15).

Ca tip de discurs, cimiliturile de mai sus evoluează către *perifraza* **multimetaforică**, ce constituie o adevărată poemă. Termeni din domenii atît de diverse și chiar opuse sînt aduși la același numitor comun, la un sens al unei singure noțiuni („de trunchi", „cap"), prin prisma căreia se săvîrșește o supunere a tuturora. Tudor Vianu vorbește de metafora – sau șirul de metafore – **unificatoare**: „...Dincolo de deosebirile dintre lucruri, sesizăm unitatea lor mai profundă", „un adevărat instrument de cunoaștere...." (*Problemele metaforei*, p. 78). Este tocmai *procesul* pe care-l recunoaștem în exemplificările de mai sus. (Mai vezi numerele (Moh): 7, 8, 9, 10, 11, 13, 14, 16, 17).

**§. 32.4.** *Metafore tocite.* De o prea lungă folosire, circulînd prea des, unele metafore, întîlnite în poezia enigmistică, devin prea cunoscute. Jocul, din această pricină, funcționează defectuos. Astfel, c-o cimilitură despre „curcubeu":

*servețel vărgat, peste mare aruncat* (Mohanu, 2 583)

arhicunoscută, să fie acceptată ca instrument de acționare, se încearcă o *reînnoire*. Termenul de comparație devine „lanț înfocat", „șerpe vărgat", „brîu vărgat" etc. (cf. *Ibid.*, 2 579–2 590). În această tendință, de multe ori se ajunge la realizarea unor metafore inedite, surprinzător de frumoase, ca de exemplu:

**Bolbuc** *în genune* / **trosc** *peste pădure.* (*Ibid.*, 2 581).

## Alte cimilituri : sinecdotice

§. 33. Arătam mai sus caracterul mai complex al sinecdocii. Fenomenul nu se poate observa mai bine, nicăieri în alt gen literar, ca în cimilituri. Cele cîteva exemple, la care ne vom referi, vor ilustra cum această figură de vorbire implică, în esența ei, un proces dublu al comparației și un efort intelectual multilateral, spre a-i dezlega conținutul enigmatic. Despre „oi și lup" avem următoarea cimilitură, cu doi termeni:

a) **ținghi-linghi** / *o ia pe vale*=„oile" (cu clopot la gît)

b) **șoldu-boldu** / *îi iese-n cale*=„lupul" (*Gorv.*, 1 086).

Primul termen, format dintr-o locuțiune verbală onomatopeică, desemnează efectul sunetului clopotelor de la gîtul oilor; al doilea, tot o locuțiune, de data aceasta substantivală, exprimă *poziția* lupului; cinchit în *șolduri* și *boldindu-și* ochii după oi. Dacă prima locuțiune are o ușoară trăsătură metonimică, a doua este o evidentă sinecdocă. Procesul de comparație există, dar ca unul mai adînc, care subsistă în însăși esența formulării. N-am putea spune că este cu totul străin de comparația metaforică. Doar că în cazul sinecdocii procesul este mai intelectualizat.

§. 33. 1. Multe din cimiliturile sinecdotice sînt întrebări cu caracter *particular*, ce exprimă „partea" pentru „întreg" sau invers. Astfel:

*ce-i* **rotund** *și fără* **fund** / *și de vin îi pare bine* = „cercul" (*M.*, 672)
sau: **cuibul** *berzii, în mijlocul* **bălții**=„buricul"
sau: **alună** *pe tobă* (*Ibid.*, 113–117).

În cazul acestor exemple apare mai evident caracterul *metaforic-sinecdotic* al cimiliturilor, ca de exemplu:

Am zece *cai albi*=„degetele" > / toți cu postăvile-n cap = „unghiile" (N., 37);

Am o casă cu căpriorii deasupra=„nojițele" > / și acoperișul dedesupt=„opinca" (*Ibid.*, 63);
*rață* cu moațele pe față=„opinca" (*Ibid.*, 64); Am o *manta* largă, mare, șade pe 4 picioare, rabdă și la ploaie / și la soare=„acoperișul casei" (*Ibid.*, 73);
Am un bou / dar *culcușul* lui e cît un ou=„balamaua" (*Ibid.*, 82);
Patru frați c-o pălărie=„picioarele mesei" (*Ibid.*, 96).

Din antologia Mohanu mai vezi numerele: 87, 97, 100, 101, 103, 105, 115–117, 137–139, 143, 145, 147, 153, 155, 157, 171–173 etc. Exemplele ar putea fi multiplicate, principiul rămînînd același: o sintagmă ce exprimă partea, forma a ceea ce trebuie dezlegat. Procesul solicită acuitatea vie a spiritului de pătrundere. (Mai vezi numerele: 110, 114–117, 127, 160 etc.).

§. 33.2. Și în cazul acestei figuri plastice se poate vorbi de *serii* sinecdotice. De exemplu:



*jos subțire*=„tulpina mărului" / *sus stufos*=„coroana mărului" / *Și mai multe măunțele*=„merele" / *frunușele* / *roșiele* / *și mai multe gălbinele* (*Gorv.*, 1 144).

Dacă în exemplul dat mai sus, părțile întregului aparțin aceleiași zone și, deci, cimilitura ridică stări psihice logice, altceva se produce cu o formulare enumerativ-anadiplozică:

*pe pămînt* — **lemn**, / *pe lemn* — **apă**, / *pe apă* — **piatră**, / *pe piatră* — **fier**, / *pe fier* — **carne**=„tocila" (*M.*, 228).

Cimilitura devine bizară în enunțarea ei, dificilă de dezlegat. Părțile astfel corelate constituie, în întregul lor, o expunere logică, făcută după cele mai firești reguli ale stilului sinecdocii: paratactic, anadiplozic și ipotipozic. Adică noțiunile, eliptice, sînt alăturate prin încrucișare, de așa manieră, încît se obține imaginea vie a obiectului descris.

§. 33.3. Și în exemplul de mai sus (vom mai oferi și altele), se poate vorbi de *sinecdocă* **unificatoare**. Multele părți care constituie imaginea generală sînt construite pe un ax, care le unifică, oferind celor adunați o sintagmă figurativă plină de sugestii:

*lată* — **patelată**=„vatra" / *peste lată* — **îmbujorată**=„focul" / *peste îmbujorată* — **crăcănată**=„pirostriile" / *peste crăcănată* — **măciucă**=„ceaunul" / *peste măciucă* — **limpezeală**= „apă" / *peste limpezeală* — **gălbeneală**=„mălai" / *peste gălbeneală* — **hurduleț**=„făcălețul" (*Ibid.*, 534; cf. 535–542).

Ideea de unificare rezidă în *funcția* subînțeleasă, pe care cei ce dezleagă trebuie s-o aibă viu în minte. În exemplul de mai sus, materialul plastic joacă rol important. În îmbinările următoare, spiritul trebuie orientat în cu totul altă direcție, a originii și naturii lucrurilor și a folosirii lor într-un întreg. Astfel, ce poate fi mai absurd decît următoarea combinare:

**mireasa-n** *pădure*=„iasca" / **ginerele-n** *Țarigrad*=„fitilul" / **nuna** — *la gîrlă*=„cremenea" (*Ibid.*, 423).

Cimilitura are și o variantă, întrucîtva diferită, dar exprimînd același conținut:

**vițelu-n** *tîrg*=„amnarul" / **vaca** *la munte*=„iasca" / **șistaru-n** *prund*=„cremenea" / **laptele** *se duce-n vînt*=„scînteia" (*Ibid.*, 429).

Nici una din părțile indicate nu are ceva cu obiectul, decît dacă se ține seama de funcție și de o corelare a tuturor acestora. Imaginea intră în sfera calamburului sau a cimiliturii care vrea să păcălească.

§. 33.4. Astfel de jocuri de limbaj sînt frecvente în poezia enigmistică. Uneori fundate pe polisemantism sau omonimie, cimiliturile iau o formă ca următoarea: *Sînt* **prin** *ape de aflat*=„broasca", *dar trăiesc și* **pe uscat**=„broasca țestoasă", *de mă cauți însă bine* / *sînt în casă și la tine*=„broasca de la ușă". Din aceeași sferă, a cimiliturii-calambur, face parte și următoarea, tot despre „broască": *Nu-i pasăre, dar pe copaci șade* / *nu-i vacă, dar paște iarbă verde* / *nu-i pește, dar în baltă*

*înoată, / nu-i lăutar, dar cîntă noaptea toată* (*Ibid.*, 2 321). Astfel de cimilituri se remarcă și printr-o sintaxă fundată pe *antiteză*.

Prima este o sinecdocă particularizantă, cunoscută și sub numele de **antanaclază**. Cea de a doua, plecînd de la aceeași tendință, evoluează către forma expunerii anecdotice.

**Cimilituri metonimice**

**§. 33.5.** Un mare număr de cimilituri sînt metonimii. Enunțul, simplu ori perifrastic, funcționează în virtutea altui mecanism interior decît cel sinecdotic, dar tipic și acesta poeziei enigmistice. Cei ce propun spre dezlegare întrebările cu cheie vizează prin aducere asociativă la același plan ființe, lucruri, aspecte ale lumii înconjurătoare. Acestea însă se fundează nu pe comparație, cum am văzut în cazul metaforei, sinecdocii, ci pe alăturarea unor sensuri ce se stabilesc de la cauză la efect. O cimilitură despre „lup" devine lămuritoare pentru distincția ce dorim să facem; astfel: *noaptea ochii îi* **steclește** */ și cînd* **urlă te-ngrozăște** (*Moh.* 2 162); sau o alta despre „păianjen": *mititel, vinețel, /* **țese frumușel** (*Ibid.*, 2 365). În cazul de față, cu toate că epitetele („mititel", „vinețel") exprimă însușirile ființei, accentul cade pe acțiunea indicată de verb, drept efect al cauzei. Mai ilustrativă, parcă, pentru ceea ce înseamnă cimilitură metonimică este formularea următoare: *dacă iei din ea* **se mărește**, */ dac pui* **se micește**=„groapa" (*Ibid.*, 2 510).

**§. 33.6.** Sînt metonimii metaforice. În cazul de față se observă că efectul produs de cauză este exprimat prin imaginea condensată a comparației, de exemplu: *în mijlocul satului* **rage** *un* **vițel de aur**=„clopotul" (*Ibid.* 1938); o variantă la aceeași cimilitură exprimată în același sens: *am un* **junean frumos și gras**, */ de coadă cînd îl* **smîncește** */ tot satul* **clocotește**. (*Ibid.*, 1938).

Remarcăm că procesul de formare a întrebărilor și dezlegerea lor devine mai complex; în această activitate trebuie să se țină seamă de asociere, deci de comparația metaforică, unită cu efectul acesteia, de o asociere prin contiguitate=metonimia.

Mai cităm o sumă de exemple, care, ar putea fi și acestea multiplicate:

Am *o piele* foarte groasă > Cînd te *pișc* e dureroasă=„unghia" (Niculescu p. 38);
*Puii vii* > cloșca *moartă*=„casa cu oamenii" (*Ibid.*, 71);
*Cățăușă* jucăușă > toată ziua *latră-n* ușă=„clanța" (*Ibid.*, 84);
Ce *șade* la ușă > și *plînge* din gușă ?=„broasca ușii" (*Ibid.*, 85);
*Mutul* la ușă=„lacătul" (*Ibid.*, 89);
Am un *lup cu ochii sticliți* > de te *vezi* printr-inșii=„oglinda" (*Ibid.*, 104);
*Lulea* afumată > în cui *atîrnată*=„lampa" (*Ibid.*, 118);
(vezi de asemenea numerele: 128, 141, 142, 159, 160, 166, 174, 178, și multe altele).



**§. 33.7.** *Serii metonimice.* Ca și în cazul celorlalți tropi semnalați mai sus, propunătorii de cimilituri metonimice creează serii de asemenea tropi, ca să ridice greutăți în calea celor ce vor să le dezlege. Dăm drept exemplu pe cea despre „ploaie": *chicălică-mărunțică /* **înverzește și-nnegrește** */ și* **priește** *și* **belește** (*Ibid.*, 2 560). Formularea este întruchipată mai întîi sub formă metaforică sinecdotică, ca sensul ei metonimic să fie dedus din efectul acțiunilor; căci ploaia este cea care înviorează cîmpul („înverzește"), dar îl și „înnegrește", cînd devine calamitate („ploaie cu grindină"); ultimele două versuri nu fac altceva decît să reia ideea prin sinonime. Expunerea unor asemenea tipuri de cimilituri se face, din cîte se observă, sub forma *perifrazei anecdotice*.

**Cimilituri — personificări**

**§. 33.8.** Menționam mai înainte tendința creatorilor populari către *antropocentrism*. Nicăieri nu se poate observa această înclinare mai bine ca în cimilituri. Dorința de a însufleți lumea amorfă, fizică, înconjurătoare, devine frecventă în vorbirea comună și procedeu principal în exprimarea poeziei enigmistice. Se poate vorbi de *personificări*, ca de imagini create dintr-o lucidă conștiință artistică a maselor ? Greu de spus. Mai degrabă procesul acesta atît de frecvent decurge dintr-o elementară practică de a face asocieri sau *analogii animistice*, de a traduce la mod concret unele noțiuni abstracte. În această operație mintală nu trebuie văzut o căutare expresă. Ar fi și greu de înțeles, ținînd seama că cimilitura este, poate, cea mai spontană creație orală. Chiar cînd tradiția își spune apăsat cuvîntul, debitarea cimiliturii în cercul de ascultători se face sub impulsul întrebării imediate și a răspunsului dat și el în cel mai scurt timp.

**§. 33.8.1.** Sînt așa-zisele cimilituri-personificări fundate pe *analogii animistice*, ca de exemplu: *am zece* **copilași** */ cu cîte-o jumătate de* **căciulă** *în cap*=„degetele" (*Moh.* 122) sau: **ciută** *mohorîtă, umblă șovăită*, ori: *am* **un mîț** *fără ochi, fără picioare*=„fumul" (*Ibid.*, 465—466).

**33.8.2.** Tot atît de numeroase sînt și cimiliturile care încorporează în forme concrete, vii, „personifică" *noțiunile abstracte*. Astfel, pentru „gînd" s-a găsit echivalentul următor: **păsărică** *minunată /* **ocolește** *lumea toată* (*Ibid.*, 139); sau: *ce e mai mult în bîlci ?*=„vorba" (*Ibid.*, 148); sau ce: *fuge fără picioare*=„timpul" (*Ibid.*, 172).

**§. 33.8.3.** Și asemenea formulări enigmistice îmbracă forme fluente, plăcute prin armonia ce creează, fundate pe omonimii: *ce-i mai dulce decît* **dulce** */ și pe talger nu se* **duce**=„somnul" (*Ibid.*, 149). Un alt exemplu mai complex din acest punct de vedere: *cărăruie-***ruie** */ peste umeri* **suie**, */ peste umeri* **pleacă**, */ umerii* **s-apleacă**=„bătrînețea" (*Ibidem.*, 177).

**§. 33.8.4.** Analogiile animistice sînt de multe ori transpuse prin nume proprii, însoțite de cuvinte-semnal, sugestive pentru noțiunea

respectivă. Astfel: *Toderel din* **firicel** / *sus se* **suie** / *din* **cățuie**=„fumul" (*Ibid.*, 467); sau: *Moș Stan* **lungul** / *măsoară* **crîngul**=„fumul" (*Ibid.*, 469)

Tendințe de personificare prezintă noțiunile abstracte, ca: inimă, mintea, gîndul, vorba, foame, necaz, vis etc.

### Cimilituri anecdotice

**§. 33.9.** De-a lungul celor expuse mai sus, am întîlnit deseori formulări perifrastice. Mulțimea de figuri de stil sau de vorbire, de elemente fonostilistice creează o poezie exprimată sub forma unor scurte poeme narative. Expunerea ia turnura frazei perifrastice sau antitetice. Mai reproducem pentru situația primă cimilitura despre „porc": *Unu* **ară**, / *doi se* **miară**, / *patru*-**mping** / *și-un* **coțofling** (*Moh.* 1 111).

Scurta narațiune, fundată pe efectul acțiunilor, o așază în șirul cimiliturilor metonimice. Și o alta cu structură sinecdotică, expusă antitetic: **E lungă** — *nu-i furcă* / **e neagră** — *nu-i țigancă* / **e albă** *nu-i doamnă*→„coțofana" (țarca) (Gor. 552).

Un alt număr de cimilituri dezvoltă mici anecdote cu substrat enigmistic, de tipul următor:

Am trei fete într-o casă:
Una zice că de-ar veni dimineața,
să se gătească=„culmea"
Alta zice că de-ar veni noaptea
să se odihnească=„ușa",
Și alta zice: ori vie ori nu vie,
că mie totuna-mi este=„fereastra" (*Moh.*, 338).

Mai vezi numerele (pe lîngă unele din cele citate): 534, 535, 602, 1 040, 1 041, 1 042, 1 046, 1 122, 1 131, 1 919, 2 030, 2 031, 2 202 etc.

### Cimilituri cu sistem plurifigurativ

**§. 34.** Am văzut că din nevoia de a ridica impedimente în dezlegarea întrebărilor cu cheie, care trebuie să fie cît mai dificile, colportorii propun cimilituri plurimetaforice, plurimetonimice ori plurisinecdotice. Sînt așa-numitele *serii*, care răspund unor funcțiuni mai bogate în sensuri. Alteori, ca să distragă atenția și s-o inducă pe căi cît mai dificile și laterale, aceiași colportori propun cimilituri **metaforico-metonimice,** ca de exemplu: *lemn ține balta și balta ține lemn* (*Moh.*, 670). Formularea, absurdă numai în aparență, vrea să solicite răspunsul: „butoiul cu vin", exprimîndu-se o parte a materiei, a „cercului", cu conținutul în locul obiectului (al vasului). Așa se întîmplă și cu cimilitura despre „cîrciumă": *așchia bradului* / **țiitoarea satului** (*Ibid.*, 1976).

Asemenea tendință îmbracă forme dintre cele mai variate, propunătorii oferind spre ghicit nu numai „efect" pentru „cauză", ci și „parte" pentru „întreg", „poziție", „formă"; și în toate e implicat procesul metaforic, de exprimare asociativă condensată, străbătută de o



unitate a semnificațiilor. Astfel, o cimilitură despre „lulea" este exprimată sub forma discursului armonios creat de paranomazia metaforică, combinată cu semnificații metonimice: *găinușă*-**ciușă** / *sîringe-n nas* **cenușă** (*Ibid.*, 1980). Același obiect primește o formă mai complexă, expusă perifrastic-anecdotic, întrunind în descrierea făcută ideea de metaforă, sinecdocă și metonimie: *Am o* **găinușă** / *cu* **trupul** *de pămînt,* / *cu* **inima** *de frunză.* / *cu* **coada** *de lemn uscat* (*Ibid.*, 1985).

**§. 34.1.** O formulare, complexă și aceasta, care întrunește, pe lîngă elementele plastice semnalate ca mai sus, și elemente de sintaxă poetică, este următoarea cimilitură: *Pe pîrîul lui* **Cioatcă—Boatcă** / *este o* **vulpe hîrcă moartă,** / **dă din coadă hîr-pocăr,** / *vulpe albastră în* **păr** (*Ibid.*, 206). Cimilitura devine stranie și absurdă în felul ei. O analiză a părților componente duce la o explicare și indicare a mecanismului în virtutea căruia funcționează. Prin construcția morfologică substantivizată propriu: „Cioatcă-Boatcă" se sugerează mulțimea de bușteni adunați „ciotcă", spre a fi tăiați cu „joagărul", aici exprimat metaforic-metonimic: „vulpe" (forma ferăstrăului de mînă) neînsuflețită, „hîrcă moartă". Procesul asociativ e de natura celui întîlnit în exemplele de mai sus. Dar redusă numai la atîta, imaginea instrumentului ar fi fost incompletă. De aceea colportorii descriu mai departe obiectul, adăugînd funcția acestuia, indicînd „efectul" prin expresia „dă din coadă hîr-pocăr". Ultima construcție morfologică este o locuțiune interjecțională onomatopeică ce vrea să sugereze — prin imitație — zgomotul acțiunii făcute de joagărul de mînă. Dar și expresia „dă din coadă" întruchipează un polisemantism, prin care se încearcă o corelație între „coada" instrumentului și „coada" vulpii. Procedeul e frecvent în cimilituri și l-am identificat mai sus sub numele de *antanaclază*. Acesta este identificat și în următoarea formulare, căci sub cuvîntul de „păr" înțelegem nu numai culoarea pe care o are vulpea ci și instrumentul, prin „păr"" mai înțelegîndu-se „lama" ferăstrăului.

Din cîte se observă, procesul intelectual solicitat de multe cimilituri este unul dintre cele mai grele. Jocul astfel condus face mare plăcere, dezlegarea producînd satisfacții tocmai prin niște întrebări la care nu se așteaptă nimeni.

**§. 34.2.** Dar sistemul plurifigurativ prezintă și alt aspect, complexul de mai sus apare diseminat, același subiect fiind exprimat cînd ca metaforă, cînd ca sinecdocă ori metonimie etc. Numai așa se explică marea mulțime înregistrată de anumită materie. Ținînd seama că cimiliturile se referă la esența lucrurilor sau caracteristicile ființelor, nu rămînem cituși de puțin surprinși că uneori tropii privesc *efectul*, formîndu-se în cel mai firesc mod *metonimii*; alteori privesc drept caracteristic *partea*, rezultînd *sinecdoci* ori invenții ale spiritului sub formă de *personificări* ș.a.m.d.

Astfel despre „ac", în antologia Mohanu, sînt nu mai puțin de 30 cimilituri (numerele 859—887). Deoarece caracteristic pentru obiec-

tul casnic este folosința lui, majoritatea cimiliturilor sînt metonimice. Sintagma primă: „mic, mititel", ori „uncheșel", „gînganie fără suflare", „o purcelușă", „un bou" etc. servește de patină a ceea ce face esența: „*îngrădește* frumușel", „face *gardul* mărunțel", „lasă *mațele-n* cale", „cu *buricul* după el", „cu coada *cîrpește*", „cu capul drege", „cu coada *împletește*". Metaforele verbale au sens metonimic, sugerînd obiectul de ghicit. Căci în locul referirilor la formă, publicului adunat în șezători, se solicită să-și îndrepte atenția asupra a ceea ce face cu „acul"; forma trece pe plan secund, importantă este funcția, efectul metonimic.

Afară de numeroase asemenea figuri, cimilitura despre „ac" înclină și către *personificare*, fiind prezentat drept *Gînganie fără suflare* / > *urmă* împletitoare (868); Am un *cocoș*: > cu ciocul urzește / > cu coada-mpletește (869); sau Am *o păsăruică* / > cu ciocul *ciupește* / > cu coada *cîrpește* (870); Am *o purcelușă* / > cu botul *rîmă*, / > cu șoldurile *astupă* (872); *urechi* au (cuvînt semnal omonim cu „urechile acului") / >dar n-aude/> e micuț și tot *împunge* (883, 884) etc. Metafore, pentru exemplele de față, sînt mai rare, doar una: *Așchie* lucioasă, / > coadă mătăsoasă,/ >mereu găurește, /> nu rupe, urzește (887); ultimii termeni ce indică acțiunea, efectul (metonimic), întregește pe primul („așchie").

Alte cimilituri *îmbracă* — ca modalitate de exprimare — forma *anecdotică*, hipotipozică, ca în exemplul următor: Am *o iepușoară* / mică-micșoară, / și-o *înham* de ghizdișoară / și *trage* de se omoară / trage nebunește, / nu se ostoiește (875); (mai vezi și 885). Dăm un exemplu și de cimilitură *fără sens*, neconcludentă, căci sînt multe și de acest fel: Am un bou: / > cînd dă cu piciorul / *îngheață apa* (873).

§. 34.3 Ne oprim asupra altui exemplu (tot numeros, 1230—1250, înregistrînd deci 20 cimilituri, urmînd să fie dezlegate printr-o parte a întregului = metafora sinecdocă. Prima sintagmă eliptică: Am un omușor (metafora vizează partea) > Șade-ntr-un *picior* (Sg. 2) = „varza" (1231); procedeul continuă: *miel alb* > într-un picior (1234); Hortocol prin ocol > *gîscă albă*-ntr-un picior (1236). Subiectul se pretează la formulări eufonice a primei sintagme (care exprimă formă): *ciuturuș* / *buturuș*; sau: *ulcioruș ,bulcioruș* > șade într-un picioruș = =„varză" (1241—1242).

O altă esență caracteristică zarzavatului sînt foile, ce-și găsesc alte formulări, ca de exemplu: *petec, peste petec,* / ciopîrțite și cîrpite, / >dar cu acul *nu-s tivite*; sau: *cîrpitură-n cîrpitură* > și nu-i nici o-mpusătură (1246, 1247).

Ambele esențe ce constituie enigma iau, uneori, formă *anecdotică*, rezultată dintr-o descriere cît mai vie (hipotipoză), ca de exemplu: trupul, capul mi-e tot una, p-*un picior* stau totdeauna / > *cămăși* am nenumărate și le port toate îmbrăcate; sau: Șade baba pe *răstoace* /> într-o sută de *cojoace* / > priponită pe răzor, / ca o *barză într-un picior* (1237, 1238).



Că asemenea procedeu fie metonimic ori sinecdotic caracterizează o activitate a spiritului popular din anumită poziție, a jocului de societate din șezători, se vede și din exemplele predominate a ceea ce desemnăm prin *metafora propriu-zisă*. Asemenea trop semnalat mai sus, devine predominant și în unele cimilituri ca despre „dovleac" sau „pepene". Pentru cel dintîi, în antologia folosită, întîlnim, nu mai puțin de 31 de exemple, iar pentru al doilea — 17. În marea majoritate sînt metafore cu 1, 2 și 3 termeni. „Dovleacul" este substituit prin „moș bosumflat"; „moș peste gard", > „casă fără intrare", „butoiaș". Astfel, ca metaforă cu *un termen*: pe un deal ratat > *șade moșu bosumflat* (1328); Trece moșu peste gard > și rămîne spînzurat (1330); pe un vîrf de deal > stau *moșnegii* de mînă (1331).

Metaforă cu *doi termeni*: Am *o casă*, fără uși, fără ferești (dovleacul) > înăuntru plină de băieți (sîmburii) (1339); un alt exemplu cu aceeași semnificație: Am un *butoiaș* / > plin cu *copilași* (1340); *Tatăl* pe gard (dovleacul) > *mațele* sub gard (vrejurile). Și în cazul de față se înregistrează înclinarea către *anecdotic*: Am un *bordei* / plin de *viței*; / > pîn nu sparg bordeiul, / nu se văd vițeii (1341, același în 1342, 1357).

Metaforă *cu trei termeni*: Hop-hop: *Surcele* îngrop (semințele); *ghemuri* strînse (dovlecii); *funii* întinse (vrejurile) (1351, 1352, 1353). O aceeași formă anecdotică — cu mai mulți termeni — exprimînd alte realități:

1. Hop-hop, *surcele*-ngrop = semințe / 2. ghemuri strînse = pepenii / 3. ațe-ntinse =vrejurile / 4.malul roșu = miezul / 5. ghizduri verzi = =coaja (din 1958).

Din exemplele date mai sus, rezultă pînă la evidență, că în dosul cimiliturilor de diferite nuanțe se află adînc înrădăcinați în mintea și sufletul colectivităților anumite *forme modelatoare*, în virtutea cărora se constituie întrebarea figurativă ce urmează a fi dezlegată. Că așa este, o ilustrează a fi dezlegată. Tipuri de modele pot fi: *metaforice, sinecdotice, metonimice*.

**Cimilitura — în contemporaneitate**

§. 35. Ca nici unul din genurile folclorice, cimilitura trăiește din plin și astăzi, datorită puternicii tradiții a modelului, în virtutea căreia materia proprie vieții contemporane, moderne, este modelată după aceleași procedee figurative. Dacă: *condeiul, cartea, pușca* și *tunul, glonțul, trenul* sînt noțiuni intrate mai de mult în repertoriul poeziei enigmistice, le-a venit rîndul și unor concepte de ultimă tehnică, cum sînt: *radio, antena, telefon, avion, tractor, cinematograf* și chiar *parașuta* ori *racheta*. În formularea lor sînt identificate aceleași modalități retorice, cu aceleași figuri metaforice, de cele mai multe ori fiind evident modelul și mecanismul lingvistic tradițional.

O cimilitură despre avion este formulată hipotipozic, descriind viu felul cum zboară, după modelul celei despre „ceas", de exemplu:

*Suflet ține, suflet n-are / umblă fără de picioare, / Nici pe drum, nici pe cărare, / nici pe apă curgătoare* (*M.*, 1880). În genul cimiliturii despre „coțofană“ este cea despre „antenă“ (enunțată tot antitetic), subliniind efectul : **Nu-i** *ureche*, dar **aude** / *vocea ce-n văzduh s-ascunde / Și-o culege după* **ton** / ca s-o bage-n *megafon* (*Ibid.*, 2083) ; sau : sub formă interogativă : Ce e mic și *țăcănește* / la ureche *ne șoptește* ? =„telefonul“ (*Ibid.*, 1877).

Ca să se vadă cum unele noțiuni de acest fel, rezultat al vieții moderne, au fost dezvoltate plurifigurativ, dăm exemplul despre „pușcă“ : *Am o vacă brîncovancă* / Cînd se pune *brîncele / se răsună* luncile (*Ibid.*, 1668 și 1669 ; o cimilitură **metaforic—metonimică**). Într-o altă versiune, exemplul, folosind stereotipii tipice cimiliturilor, ia turnură **anecdotic—sinecdotică :** *Cinel-cinel* : / > M-am suit în pod să caut *iță-cotroiță*, > n-am găsit *iță-cotroiță* / ci am găsit *o berbeliță.* / pe la *pîntece* > cu descîntece, / pe la *nări* > cu luminări, / pe *la șăle* cu dîrjele > (*Ibid.*, 1670 ; cf. 1679, 1681, 1682). Cimilitura ne amintește de cea despre „cobză“, descrierea hipotipozică tinzînd să ne apropie obiectul cît mai bine, prin anumite trăsături caracteristice, forme, funcție, efect. Cele mai multe din cele 16 cimilituri despre „pușcă“ sînt **metonimice** : Huhu*rează-rează* (paranomazie uzuală), / amarnic *nechează,*/ viața mi-o *rătează,* (1647); sau: Am o *iapă brează,* / pe munte *rînchează* (1676, 1677); mai vezi și altele (1671, 1672, 1675, 1676); Rage *murga* în cetate / și *răsună* mai departe (1678). Uneori asemenea cimilituri devin interesante prin turnura anecdotică și expunerea ritmică a multor cuvinte goale, pentru a încadra cuvîntul-*semnal*, ca exemplul următor : (1683) :

| | | |
|---|---|---|
| Unuma, | chicura, | sacalie, |
| dunuma, | cucura, | *pic* >cuvinte imitative |
| zaia, | hurduc, | *poc* semnal |
| paia, | burduc, | |

Ca să se vadă și mai bine cum sistemul multiplicativ este determinat de formele (cu părțile caracteristice) și funcția acestora, mai citām un exemplu, înfățișat tot la modul hipotipozic, despre „radio“ : N-are viață, n-are duh, / însă *prinde* din văzduh / vorbele care *se plimbă* / și *vorbește* orice limbă (*Ibid.*, 2080) ; de asemenea, o altă cimilitură despre „difuzor“ : Sus pe stîlpul ăsta mare / prins-am o *privighetoare* ; *N-are* cap, n-are picioare / dar de-i zice o cîntare / satul ciotcă, lume multă / *stă-mprejurul ei și ascultă* (*Ibid.*, 2081). De la asemenea formă anecdotică, alt exemplu *sinecdotic*, despre „televizor“, este exprimat enunțiativ : hai la noi ca să vedeți > numai *umbre pe pereți* (*Ibid.*, 2085).

**§. 35.1.** Un loc nu lipsit de importanță ocupă cimiliturile *neconcludente* (uneori bizare, alteori false) ce lasă spiritul ascultătorilor să divagheze, să-și imagineze mai multe răspunsuri, ca de exemplu : Totolina / umple mîna =„peria“ (Niculescu, 68) ; sau : Șede moșu pe perete /



cu țiganca de ureche =„ulcica în cui“ (*Ibid.*, 106) ; Baba grasa, umple casa =„focul“ (*Ibid.*) ; Ursul stă / Urechea-i bate / rămîn scorburi destupate (*Ibid.*, 78). Mai vezi *Ibidem* numerele : 102, 150, 152, 157, 158.

### **Tip-variantă** (tipuri modelatorii)

**§. 36.** G. Pascu, în studiul său valoros *Despre cimilituri*, definește „tipul“ ca o cimilitură ce „poate fi nouă în întregime“, deoarece exprimă : „...un lucru care nu mai fusese cimilit pînă la el“. „Varianta“ ar fi o cimilitură care poate fi nouă, deci una care se cunoaște, dar schimbă numai forma limbistică de „exprimare“ (II, p. 63). Astfel precizate, cele două concepte, cu care operăm nu numai în cazul poeziei enigmistice, dar și al altor categorii folclorice, devin inoperante.

Pentru noi nu conținutul are rol principal în definirea fie a „tipului“, fie a „variantei“, căci acesta, vechi sau nou, se supune unui model. Iar prin ideea de model ajungem mai bine la delimitarea celor două concepte, foarte importante pentru limbajul folcloristului.

Luăm drept exemplu pentru „tip“, după autorul citat, cimilitura despre „calea ferată“, ca avînd conținut nou : *de la noi / pînă la voi /* **două funii de tei** (Moh., 1847). Pentru noi aceasta e o „variantă“ la un tip mai vechi de cimilitură-sinecdotică cunoscută : *de la noi și pîn'la voi* (este o formulă consacrată, introductivă) / **tot fășii de tei și capete de curmei** =„cărările“ (*Ibid.*, 1769), sau : **...tot șfăruță trasă ; ...tot prăjini mărunte ; ... tot vițe de bostan trase** (*Ibid.*, 1768—1773). Modelul oferă numeroase exemple, încît noțiunea nouă de „cale ferată“ nu ne apare decît ca variantă la cele enumerate mai sus.

Așadar „tipul“ îl constituie categoria formală, construcții de limbă fono-stilistice sau diferiți tropi. Distincția făcută devine mai limpede dacă încercăm să identificăm „tipurile“ pentru cimilituri despre aceeași ființă sau același lucru, ori fenomen din natură. Luăm de exemplu „luna“ : a) tip **metonimic :** *ce stă-n apă / fără* **umbră** ? (Moh., 2 733) ; *cine umblă noaptea prin sat / și* **nu-l** *latră cînii* (*Ibid.*, 2 746) ; b) tip **metaforic :** *am o* **vacă bălaie-bălaie,** / *joacă noaptea prin gunoaie* (*Ibid.*, 2 724) ; apoi „luna“ mai e comparată cu : *oaie, cățea, mînză, purcică* etc. (cf. *Ibid.*, 2 723—2 748) — toate fiind variante ale aceluiași tip formal, comparații scurte, dense, urmate de versul-cheie care indică natura ei întregitoare ; c) tip **sinecdotic :** *am o* **oaie brează** / *de se uită seara prin leasă* =„luna pișcată“ (*Ibid.*, 2 732) ; sau : *bulgăraș de aur* / **cu coarne** *de taur* =„luna nouă“ (*Ibid.*, 2 750) ; mai vezi *Ibid.*, 2 752 = =„o secere fără dinți“ ; *Ibid.*, 2 753 =„potcoava calului“ ; *Ibid.*, 2 745 = =„căciula fîrtatului“. Și acestea în totalitatea lor formează un tip. Cînd noțiunii i se adaugă altele : „cerul“, „stelele“, „soarele“, atunci cimilitura capătă aspect **plurifigurativ.**

Astfel privită această problemă, observăm că noțiunile de „tip“ și „variantă“ devin concepte operative în explicarea mecanismului poetic și a funcționalității cimiliturii. Cei vizați a da răspunsul

trebuie să opereze tocmai cu caracteristica tipului, să se gîndească şi, deci, să-şi orienteze spiritul de observaţie, cînd în sfera „efectului", cînd a „părţii" etc.

Faptul, de ordin stilistic, se observă foarte bine în sfera cimiliturilor referitoare la viaţa contemporană, din cîte s-a observat. Nicăieri nu devine materia „nouă" mai sugestivă pentru încadrarea ei în tipuri deja constituite ca în mulţimea de cimilituri orientate după modelul-tip.

Căi noi par a se deschide prin abordarea problemei din perspective lingvistico-matematice (A. Rogoz, p. 181).

*

Analiza cimiliturii ca fenomen de limbă, materializat în ceea ce am numit complex sistem metaforic, devine pentru noi singura cale de explicitare a procesului genetic ca şi de percepere a sensului ei artistic. Prin această metodă am sesizat în ce constă mecanismul poetic, am văzut în ce constă spontaneitatea, de care dau dovadă masele, inventivitatea şi genul lor, esenţă despre care se vorbeşte atît de des, la modul teoretic însă. Într-un mod succint numai atît cît ne permite economia lucrării, am încadrat într-un anumit număr de tipuri, marele volum al cimiliturilor româneşti. Faptul că ne-am limitat la numai cîteva exemple, subordonate unei categorii estetice, nu trebuie să facă pe cineva să creadă că acestea ar fi doar exemple căutate, găsite cu mare greutate, „excerpta" ilustrative. Ţinem să arătăm că întregul volum al poeziei enigmistice, din colecţiile existente, se încadrează în sistemul retorico-metaforic, circumscris mai sus. Nu este nimic provizoriu, întîmplător, însăşi metoda de creaţie a maselor este cea sugerată în capitolul de faţă. Se poate vorbi astfel de o biologie a cimiliturii, limitată în esenţa ei, la metaforă şi un întreg sistem plurifigurativ. Autorii anonimi sau colportorii se întrec care mai de care să propună întrebări, ascunse sub un tainic văl al tropilor şi fenomenelor de limbă, fiindcă numai în modul acesta „încuie" pe adversar, cimilitura fiind, în fond, o luptă în jocul de cuvinte. De aceea mulţimea tropilor semnalaţi nu au rost decorativ, nu sînt invenţii gratuite ale spiritului colectiv. Dimpotrivă, au rost bine definit, sînt modalităţi de dezlegare a enigmelor. Jocul plin de imaginaţie, dar exact în formularea-i metaforică, solicită tocmai răspunsul pe aceeaşi măsură.

Dacă ar fi să dăm crezare celor susţinute de G.B. Vico şi altor gînditori, cum că oamenii în anumite perioade ale vieţii, vorbeau în versuri, că au dezvoltat o limbă poetică, atunci serile, în care se adunau pînă nu demult ca să spună cimilituri, erau cel mai potrivit moment de o vorbire în poezie. Rostul pe care acestea îl aveau îi constrîngea pe toţi să se exprime metaforic.

În întreaga expunere a capitolului (ca şi în altele) ne-am limitat numai la fenomene de limbă ca artă. Ne-am ferit de divagaţii sociologice, antropologice etc., n-ar fi avut şi nici nu au — în limitele studiului nostru asemenea laturi ale materiei. Sînt studii speciale în această privinţă.



Capitolul II

## STRUCTURA BALADESCĂ A EPOSULUI FOLCLORIC

În capitolul de faţă întreprindem o analiză stilistică a multelor poeme narative, ţinînd seama de elementele proprii genului, adică o dezvoltare evolutivă, marcată de incidente episodice, de o intrigă şi conflict terminat prin deznodămînt, manipulînd eroi şi avînd o ţinută eroică. La acestea se mai adaugă o anumită frazare cu o dinamică a verbului, clişee itinerante, figuri ale publicului etc. Toate asemenea aspecte ca şi altele vor fi arătate în paginile următoare.

### Relaţia dintre interpret şi contextul retoric

**§.37.** Culegătorii mai întîi, apoi şi scriitorii îndrăgostiţi de eposul folcloric au vorbit cu entuziasm despre fluenţa expunerilor şi despre modul particular al lăutarilor* de a subjuga pe ascultători prin felul cum cîntau baladele. Ne sînt cunoscute cuvintele cu care Al. Russo însoţeşte una dintre baladele auzite la Soveja : „Ca să mă aducă în extaz începu a zice balada Meoarei..." Iar G. Dem. Teodorescu face şi el observaţii valoroase cu privire la felul cum erau debitate asemenea cîntece. Acesta remarcă : „... Cu cît naraţiunea merge înainte, cu atît aria e nesocotită şi lăutarul dă preponderenţă versurilor declamate în cadenţă" (p. 408). Acelaşi culegător nu neglijează să dea informaţii referitoare la public, la efectul pe care cîntecul îl avea asupra lor : ei păreau „magnetizaţi" de cele ce auzeau ; erau ca şi fermecaţi de gesturile şi mimica interpretului. N. Iorga este şi el impresionat de recitarea melodică, de felul cum cîntăreţul căuta să pună în lumină apăsînd mai mult pe latura cîntecului ce „întovărăşeşte partea de poezie", ca şi de rimă, „nişte cuceriri tehnice aşa de însemnate, încît nu se pot uita lesne". Acestea „....sînt puncte de orientare şi regăsire". (*Ist. lit.*, I, 1925, pp. 33—34).

Prin cuvintele de mai sus, N. Iorga sesizează, printre cei dintîi, relaţia dintre melodie şi cuvînt, aceasta dezbătută pe larg mai tîrziu, în anii noştri, de către Al. I. Amzulescu. Acesta, în ultima sa colecţie (de „Cîntece bătrîneşti" 1974), s-a străduit, notînd versul propriu-zis, să

* În cuprinsul studiului folosim, doar pentru varierea exprimării, cînd termenul lăutar, cînd pe cele de cîntăreţ sau interpret, toate cu aceeaşi valoare, de *colportor-creator*.

adauge, prin notație auxiliară „cît mai multe din indiciile care pot reda modul de realizare concretă a textului înregistrat cîntat" (p. XXVIII). Muncă migăloasă, dar importantă, întrucît numai astfel se demonstrează existența inexstricabilă între melodie și text; se vede clar cum poezia e condiționată de melodie și că ea nu poate fi înțeleasă altfel; că poezia s-ar putea dispensa de cînt. Dar la origine melodie și poezie au făcut un tot, structura artistică putînd fi numai astfel explicată mai bine. Altminteri modul de „a zice" poema aduce după sine o dreaptă valorificare a elementelor stilistice.

Ceea ce scapă lui Al. I. Amzulescu — și oricui încearcă să transcrie cîntecele bătrînești, fiindcă nu se poate transcrie, este tonul general de „a zice". Deoarece acesta face poezia. De aceea, important este *accentul* și stabilirea locului său; foarte importante sînt *pauzele*. O oprire necesară a vocii, ca semn al unei stări psihice, desemnarea unei creste fonice, modulațiunile care se adresează urechii auditorilor, divizarea discursului baladesc în secvențe fono-semantice, marcarea punctelor finale ale frazelor poetice, *suspensia* intervenită la timpul potrivit, cu elipsa verbală ori narare alertă, toate formează o fluență atît de caracteristică discursului baladesc greu de notat. Unii dintre culegătorii din trecut, în frunte cu G. Dem. Teodorescu, au sesizat bine natura discursului baladesc, transcriindu-l grafic în anumită manieră tipic zicerii.

**§.37.1.** Dar acest aspect al poemelor folclorice este strîns legat de tipurile de cîntăreți, latură trecută cu vederea. Dar „zicerea", despre care se vorbește, include în ea atît melodia cît și cuvîntul (textul), iar acestea țin de executant. Un oarecare motiv, fie al *Mioriței* sau al *Meșterului Manole*, fie al *Ilincuței* ori al *Fratelui mort*, fiecare dintre acestea sună — ca melodie și îndeosebi ca structură poetică — în anumit fel în gura și după arta unui *cîntăreț-profesionist*, altfel în a unui *cîntăreț-țăran* și cu totul altfel în gura unei *cîntărețe* (a unei femei, interpretă frecventă în Transilvania).

În această privință, am avut prilejul să facem observații directe, pline de interes pentru profilul cîntecului narativ. Într-o vreme dorind să înregistrez cîteva poeme la magnetofon, mi-am spus că genul trebuie să fie încă în plină înflorire de-a lungul Dunării. Am poposit întîi la Alexandria și de aici într-un sat, Didești (Teleorman), unde am ascultat și înregistrat o bună parte din repertoriul lui Constantin Stîngă, lăutar de profesie. De la ascultarea celor dintîi „cîntece bătrînești", mi-am dat seama că acesta făcea parte din școala vechilor rapsozi. Melodiile și textele (ce se află la Institutul de istorie și teorie literară al Academiei) m-au izbit prin ritmul melodic de străveche poezie păstrată încă. (Au fost culese ulterior și de Gh. I. Neagu, care m-a întovărășit în acele zile de iunie 1956.) Observațiile făcute de G. Dem. Teodorescu și de N. Iorga ne apăreau vii în fața noastră.

În debitarea cîntecelor bătrînești știute, Stîngă făcea o netă distincție între partea recitativă, cea melodică și însăși partea zisă din in-



strument. Am reținut din întreagă această desfășurare scenică de ce mare importanță este rolul interpretului, în jocul de cuvinte cînd accentuate, cînd rostite în voltigii vertiginoase, cu multe fraze poetice eliptice ori legate multi-conjuncțional. Lăutarul ținea să sublinieze fiecare cuvînt acordînd astfel subiectului nuanțe; însăși valoarea fonică a vocabulelor căpăta relevanță prin sublinierea unora dintre ele, a unor silabe; apoi accentuarea ritmică a lor, articularea unora cu altele, reluarea unor versuri sau părți din ele etc., toate confereau farmec „zicerii".

Modul de debitare și concretizarea acestuia în mijloace stilistice retorice fac parte din arsenalul vechilor cîntăreți de la sfîrșitul secolului trecut. În genul acestora ne apare și stilul altor lăutari, ca bănățenii P. Lăturașu, ascultat de G. Cătană, ori Mărcea Giuca, al lui At. M. Marienescu, ca să nu mai vorbesc de Petrea Crețul Șolcan. Este străvechiul *stil clasic* al vestiților barzi populari.

În 1959 am avut buna șansă să dau peste altul, de data aceasta cîntăreț-țăran, pe nume N. Topai din Dăbuleni – Olt. În sala bibliotecii sătești, unde am înregistrat la magnetofon, mi-a fost dat să-l ascult ore de-a rîndul, „zicîndu-mi" același repertoriu ca al lui C. Stîngă (cu infime lipsuri sau adăugiri tematice). El aducea însă un alt stil. Întîi melodic: nici unul din cîntecele bătrînești nu se asemuia cu „hiersul", cu modul de a „zice" al lăutarului profesionist. Acesta cînta pur și simplu, melodia apropiindu-se de cîntecele lirico-narative. Baladele erau sentimentale și duioase, cîntate toate în stilul *romanței*, impresionînd astfel prin tonul lor intim. N. Topai aducea după sine o modificare a poeziei, a textului. Modelul ca la C. Stîngă era același, dar orînduirea versurilor urma o altă cale, deoarece cîntărețul nu mai avea nimic din alura de recitator. C. Stîngă (din Didești), deși singur în cameră, în fața magnetofonului, simula gesturi și o ținută cerute de public. Topai își sprijinea capul între mîini și privind în jos realiza o maximă concentrare în sine însuși, cînta expunînd drama lui Miu, a Ilincăi, și a altor eroi de baladă. Expunerea devenea simplă, rectilinie; nu avea nimic din încărcătura retorică a celuilalt cîntăreț, a lăutarului profesionist. Acesta este stilul cîntăreților-țărani. Lipsiți de acele mijloace de expresivitate tipice dicțiunii eroice, accentul cade pe conținut, pe o expunere a subiectului în limite logice. Vom spune că balada evoluează în cazul de față de la o factură retorică, romantică, către stilul simplu, realist.

Către un alt profil stilistic narativ evoluează baladele ajunse să fie interpretate de cîntărețe. Motivele ample, expozitive, devin fragmente, de cele mai multe ori concentrate la nucleul principal, la un sîmbure episodic (fundamental). Deoarece nu mai sînt zise în fața unui public, ele își pierd funcția de poeme eroice. Devin mărturisiri dialogate, care trec în sfera cîntecelor lirico-narative, deseori în a bocetelor sau colindelor. Ajunse în asemenea sferă, ele primesc toate atributele stilistice ale noilor categorii.

Analiza baladei sau poemei folclorice, prin prisma a ceea ce oferă natura și tehnica colportorului devine importantă. Un astfel de punct de vedere îndreaptă investigarea către alte perspective decît atunci cînd ar fi examinată la modul general sau prin prisma a ceea ce oferă mediul social. Asemenea cercetare ține seama cu strictețe de natura operei și a mijloacelor de care dispune interpretul; și mai ține seama de modelul pe care acesta îl are viu în minte, deoarece în folclor, mai mult decît în literatura scrisă, opera este fundată pe clișee, pe locuri comune, fără să fie lipsită totuși de un ton personal, tendință ce evoluează pînă la înaltul grad al originalității (bineînțeles cînd ea ajunge în sufletul și mintea unui colportor de talent). Reluîndu-se aceleași tradiționale motive, așadar fiind chemate la viață aceleași materiale, cîntăreții, de cele mai multe ori, se îndepărtează de la acestea. (Trimitem pe cititor la *Miorița* sau *Meșterul Manole* publicate de Alecsandri, de exemplu, și la cele culese de G. Dem Teodorescu sau — pentru cel dintîi motiv — la varianta Costăchescu — Sadoveanu). Se produce și în literatura tradițională un mister care dă originalitate actului creației. Motiv, temă, idei sînt altminteri orientate, nu prea mult către noutate, dar destul ca să facă pe cititor să vadă că se găsește în fața unui stil particular. Se poate vorbi de inovații în modul de exprimare în discursul baladesc. Actul inovației în folclor nu constă însă într-o violentare totală a modelului, ci într-o continuă acomodare la arhetip, la model. Prin asemenea considerații corectăm vechiul concept al reproducerii (printr-o mai bună sau mai slabă memorie) întregindu-l în sensul că folclorul, și ne gîndim îndeosebi la poezia narativă, manifestă tendințe către înnoire, tocmai prin modalitățile de exprimare. Existența modelului exercită o constrîngere nu numai în planul conținutului ori expresiei; vedem că e un proces mai complex: de supunere dar și de inovație; de imitare, dar și de recreere. Modelul, așadar, propune soluții de reîmprospătare a temelor și ideilor, introduce ordine și o sistematizare a datelor amorfe. Materialul poate fi altfel triat și organizat, oferind astfel, mai multe scheme modelatoare.

Așadar, substituind vechiului concept de „autor anonim" sau „colectiv", mai vag, lipsit de conținut, folosim termenul de cîntăreț sau interpret, acesta însuși fiind colportorul și totodată creatorul eposului românesc, al poeziei noastre narative. Dacă proverbul, și într-o mare măsură, chiar cimilitura au forme stabile, mai fixe, cu poemele narative (cu baladele) ori cu cîntecele lirice se întîmplă altceva. Interpreții devin liberi în „zicerea" acestor creații populare. Ei nu reproduc numai prin prisma memorizării, concept care a stăpînit folcloristica trecută. Dimpotrivă, în timp ce cîntă introduc versuri, segmente, fie ad-hoc create de ei, fie că deplasează, din alte motive, asemenea fragmente, acomodîndu-le după propria-i natură, după cite vom vedea.



**Tipuri ale discursului baladesc**

**§.38.** Poema eroică, numită impropriu și baladă (considerăm termenul ultim că se potrivește numai subiectelor nuvelistice, familiale) se desfășoară după anumite criterii ce nu sînt străine de expunerea basmului. Și în cazul poeziei narative identificăm trei tipuri de discurs (cu multe subdiviziuni), și anume: a) *monoplan*; b) *scenic*; c) *panoramic*.

**§.38.1.** *a* În prima diviziune se găsesc mai puține subiecte. Interpretul expune el însuși evenimentele, ca unul ce știe totul despre acestea. Adoptînd, bineînțeles, atitudinea celui care le cunoaște, el își rezervă dreptul de înșiruire episodică cu comentariile respective. Subliniază evoluția subiectului, iar ca aceasta să capete mai multă prestanță narativă, își ia drept confident un animal, o pasăre. Nararea se face însă la un singur nivel, interpretul fiind cel care imprimă discursivitatea tipică.

**§.38.2.** *b* Natura discursului monoplan este mai bine înțeleasă prin alăturarea celui *scenic*. De data aceasta interpretul face impresia că devine simplu regizor. După exordiu, partea introductivă cu anumit specific, cîntărețul expune materia (episoade, incidente) prin gura eroilor, introduce în scenă cînd un erou, cînd pe altul. Încorporată în personaje cu profil diferit, povestirea devine *impersonală*, obiectivă, fapt de mare importanță, rezultat tocmai din felul cum cîntărețul știe să introducă și să distribuie roluri acestora. Acțiunea astfel orientată capătă caracter dramatic.

Un mare maestru al unor astfel de expuneri, pe care le întrunim sub egida *discursului scenic*, este Petrea Crețul Șolcan, ca și mulți dintre ei, cîntăreții avuți de N. Densușianu, material publicat de curînd, ori de N. Păsculescu, pînă la cei de astăzi aflați în tipăriturile lui Al. I. Amzulescu ori Alex. I. Popescu. Ne-ar fi greu să spunem că subiectele ar fi fost „învățate" și spuse aidoma, „după memorie". Realitatea este cu totul alta. Se vede cît de colo că sîntem în fața unui mare talent de improvizator, care însăilează evenimente după o modalitate proprie, că lăutarul însuși, în procesul comunicării poetice, își creează mijloacele proprii: aici introduce în scenă eroul căruia îi furnizează fapte, îl pune să dialogheze cu altul, modelîndu-le ținuta în așa fel, încît pînă la urmă totul să culmineze în conflict. Dar atîta nu-i de ajuns: acesta își rezervă loc și momente potrivite de *comentariu* și de *rezumare*, de a trage concluzii, de a sublinia faptul unor explorări interioare. Și în permanență nu uită că totul se petrece pe „scenă", în fața unui public, că efectul scontat depinde de gradul de dramatizare. Modalitățile de realizare a acestor ținte sînt diferite.

**§.38.3.** Sînt subiecte în care secvențele debitate de lăutar alternează cu o sumă de procedee stilistice ce țin de arta declamatorie. Atent la înlănțuirea procedeelor, el nu este mai puțin sensibil la o concepție de viață, la mentalitatea maselor.

Într-o poemă cum este *Călătoria fratelui mort*, colportorii fac uz de *prozopopee*. Aceștia pun să vorbească morții între ei, de asemenea păsările, vivifică totul, modalitatea de expunere fiind în concordanță cu obiceiuri de la înmormîntări; după cum în *Satele prădate*, cîntăreții pun pe erou să dialogheze cu codrul. Fără asemenea modalitate, subiectul ar apărea static, lipsit de o dinamică a subiectului atît de firească speciei. Modalitatea este extinsă și la alte subiecte, cum ar fi balada *Soarele și luna*. Ne întrebăm dacă colportorul nu ar face uz de asemenea figuri de compoziție (prozopopee, prozopografie), cum ar fi narate balade de tipul celor menționate mai sus? Desigur în ton legendar, modalitatea folosită de unii cîntăreți lipsiți de meșteșugul recitatoric.

Numai dibăcia lăutarului de mare talent, de a expune un material legendar sub forma baladei folclorice, explică nașterea unor asemenea capodopere ale literaturii orale. Folosirea unor astfel de procedee stilistice în eposul românesc demonstrează capacitatea lăutarilor de a ridica materiale amorfe în sfera marii arte epice din care nu lipsește ficțiunea.

**§.38.4.** Tot în același tip de discurs scenic, orînduim acele subiecte în care colportorii fac uz de *metamorfoză*. Tipică în această privință este poema *Cucul și turturica*.

**§.38.5.** Un mare număr de poezii, subordonate discursului scenic, îl formează acelea în care apar *confidenții*: oaia, calul și cîinele, ca animale de bună conviețuire cu omul; apoi anumite păsări, citate mai sus, îndeosebi corbul. Toate acestea joacă rolul a ceea ce retorica desemnează prin termenul de *fictio personae*.

Și în cazul acesta materia este bine cunoscută, pînă la banalizare, de colportor și public. Și numai o artă de a fi expusă, fundată pe procedee stilistice, pe o artă a dialogului îndeosebi, conferă acesteia distincție. Modalitatea de expunere devine clasică și ea este utilizată pe scară mare de către colportorii baladelor, români (și sud-est european).

**§.38.6.** Dar există un mare număr de motive, cu deosebire haiducești, în care cîntărețul își împarte rolul cu *eroii*. Aceștia știu tot atît de mult despre evenimente, ba uneori ei le cunosc mai bine, încît cîntărețul trece în penumbră. Cînd facem asemenea considerații, avem în față subiecte ca acelea despre *Toma Alimoș* sau *Miu*.

**§.38.7.** Ca auxilii stilistice tipice acestui fel de discurs, colportorii pun în circulație și alte procedee. Cel mai frecvent este *travestiul*. Să ne gîndim la subiecte ca a lui *Miu* și *Ștefan Vodă* sau la multe din ciclul Novăceștilor, la *Corbea* și la atîtea din sfera eposului haiducesc. Toate n-ar putea fi expuse fără acest element.

În aceeași măsură, colportorii recurg la *miraculos*, ca într-o baladă despre *Marcoș Pașa*.

**§.38.8.** În puține motive, ne gîndim îndeosebi la *Meșterul Manole*, discursul capătă o desfășurare amplă, *panoramică*. Acțiunea, dezvoltată pe diferite planuri, evoluează complex, către mai multe conflicte: între



meșterul mare→calfe; meșter→voievod; meșter→soție, dezvoltînd astfel acțiuni colaterale (secundare).

Asemenea tipuri de discursuri sînt prin excelență obiective, referențiale. Procedeele variate vin să susțină structuri specifice tocmai eposului de factură străveche.

**§.38.9.** Cînd eposul a intrat într-o fază de pulverizare, fiind preluată de cîntărețul-țăran (sau femeie, în unele zone, ca Transilvania) discursul a evoluat către un alt tip: *lirico-epic*. În modul acesta ea se apropie de cîntecul de dragoste, de balada nuvelistică, desprinsă de miraculos, de travestire, de dialog și acele elemente care-i conferă caracter dramatic.

Mai jos întreprindem o analiză distribuțională a diferitelor discursuri poematice semnalate mai sus.

**Segmentare — Descriere**

§. 39. Considerăm ca o înfățișare a modalității de expunere a eposului nostru folcloric și, deci, a genezei și valorii lui artistice nu poate fi realizată, în condiții optime, decît printr-o segmentare episodică a tipurilor semnalate și o descriere a semnelor distinctive acestora, ca astfel cititorul să fie pus în contact cu meșteșugul interpreților, prin urmare, să obțină date referitoare la valoarea concretă a eposului nostru.

C u  p r i v i r e  l a  d i s c u r s u l  m o n o p l a n

**§ 39.1.** Un prim segment al discursului baladesc îl formează *exordiul*. Folcloristica mai veche folosește termenul de formulă introductivă sau simplu introducere. Termenul propus de noi desemnează ceva mai mult, exprimă sensul insuși a declanșării subiectului cu prima secvență prin care interpretul se pune în contact direct cu publicul prin desemnarea subiectului, mai bine zis anunțarea *numelui* poemei (cerută ori dorită de unii din ascultători), fixarea *locului* și *timpului*, și chiar a *enunțului tematic*. Se vede bine că procedeul este mult mai complex, cuprinzînd, în esență, anunțate numai, o sumă de elemente proprii subiectului și care urmează să fie reluate și dezvoltate de îndată, după o anumită tehnică narativă.

Exordiul are loc, de cele mai multe ori, într-un cadru specific cînteculul bătrînesc episodic. Lăutarul începe cu *taxîmul*, preludiul muzical avut mai de fiecare motiv în parte (de multe ori se cîntă pe aceeași melodie mai multe motive).

După această importantă deschidere, lăutarul începe debitarea cu primele versuri formate, de cele mai multe ori, din formule folclorice curente: Foaie verde de ... sau, în cazul poemei tipice discursului monoplan:

*Verde matostat*
*La cel ciongan nalt*
De vîrf aplecat,

De coaje curat,
Cu sîrmă legat,
Și spre sat lăsat
*Corbu mi-a puiat* (Amzulescu, 11).

Primul vers poate fi considerat formulă inițială (o reformulare a lui foaie verde). Întregit de al doilea, care indică locul unde se petrece evenimentul, circumscris descriptiv prin versurile hașurate, ce includ o rimă interioară, se încheie cu enunțul tematic (versul subliniat). Întreaga secvență formează, așadar, exordiul. Preludiul melopeic este întregit, în continuare, prin contextul semnalat. Recunoaștem în acestea un procedeu care nu poate decît să atragă atenția publicului, căruia încearcă să-i capteze interesul și buna dispoziție în a asculta.

**§.39.2.** Ultimul vers subliniat, și care exprimă un aspect tematic, constituie punte de legătură pentru secvența următoare, *nararea* însăși a subiectului, avînd ca impuls versul interogativ :

*Cuib din ce-și făcea ?*
a Din coaste de leu,
b Că ține mereu ;
a ——————————om
II. b ——————————la pom
a ——————————vacă
b Vîntu să nu treacă...

Enumerarea cumulativă, de cea mai curată factură folclorică, indică evoluția subiectului, dar, în același timp, mai ilustrează însăși geneza poeziei populare : nararea unei fabule legendare cu circulație orală, mlădiată poetic însă de lăutar, acum în variație proprie. Într-o nouă perioadă un altul îi va conferi profil inedit. Oricum, pentru motiv s-a statornicit o tradiție orală, ce implică însăși geneza.

Modalitatea semnalată, a interogației, continuă, fiind procedeu fundamental aici, și îndeosebi în demersul (secvențele) monoplan : *Dar el cînd clocește? Puii cînd îi scoate? Dar cu ce-i hrănește?* La fiecare din întrebări, răspunsul natural nu poate să surprindă. Cîntăreț al zilelor noastre, un bun meșteșugar al artei retorice orale, subjugă prin fluența narațiunei, care culminează în *rime interioare* : Mure / din pădure // , fragă / din covragă. Puii vor însă...

Tot carne de turc
Și sînge de frîng

O încercare ce constituie punctul culminant al *intrigii*, însuși mobilul conflictual.

III. Plecat să le îndeplinească dorința, la întoarcere găsește cuibul dărîmat de vînt, puii aruncați pe jos, „cu burțile sparte". *Corbu ce-mi făcea ?* La ultima întrebare cîntărețul arată tocmai *deznodămîntul* : Corbul pleacă în vîrf de munte, ca să-și facă alt cuib, la adăpost de intemperiile vremii.



**§.39.3.** Din cîte se observă, lăutarul analfabet urmează, prin impuls creator o logică a faptelor, ceea ce constituie însăși ritmica unei ordini literare. După exordiul semnalat, evoluția acțiunii urmează, ca în orice poezie narativă, suma de tablouri și incidente marcate printr-o incidență conflictuală și deznodămînt. Ca și în basm, interpretul — cîntăreț are funcție de regizor. Mînuiește cu dexteritate tablourile — momente necesare formativității subiectuale —, ca astfel poema să se constituie, prin contextul poetic, ca lucrare proprie. Melodia acompaniată în surdină în cea mai mare parte, servește de suport poeziei. Ca în *commedia dell'arte* interpretarea este stăpînită de improvizație, dezvoltarea devenind *liberă, colectivă* (în sensul unei contopiri a expunerii cu înseși necesitățile sufletești ale maselor) și *organică*.

Interpretarea făcută în directă transmisiune, de la interpret la public, fără intermediul unor eroi, se fixează la același nivel linear. Fără incidente neprevăzute, colaterale, acțiunea este unilaterală. Asemenea motive sînt puține însă în eposul popular românesc.

Cu privire la discursul scenic și panoramic

**§.39.4.** Modalitatea de expunere pe dublă partitură sau multiplă este proprie eposului romănesc. Aceasta se face indirect prin gura eroilor sau personajelor. Interpretul simulează că nu știe nimic despre ceea ce are să cînte, mai exact spus acesta se ascunde în dosul eroilor săi, prin care face cunoscut evenimentul. Are rolul unui regizor sau al autorului dramatic care pune să dialogheze, cînd pe unul, cînd pe altul. Expunerea devine *dialogică* și deci obiectivă, cîntărețul rezervîndu-și dreptul de a comenta, innodînd cu pricepere firele unei acțiuni. Și în cazul de față etapele evolutive ale subiectului rămîn aceleași, adăugîndu-le doar calități noi, izvorîte, din modul de a „zice".

Exordiul este deschis în variate moduri, în bună parte printr-un vers formulă consacrată — „foaie verde" ... — asupra căreia A. Fochi face o lungă discuție. Dar aceasta nu este singura modalitate, iar versul este o stereotipie prin care interpretul nu face altceva decît să circumscrie în imediată desfășurare *locul, timpul* și chiar *enunțul tematic*. Aceste importante aspecte ale narării constituie prima secvență a subiectului, care trebuie avute în vedere. Configurația primului vers variază, dar acesta nu face nimic altceva decît să fie semnal declamator pentru interpret și public, la o acțiune care se cere anunțată și determinată. De aceea el poate lipsi, cum se întîmplă în majoritatea cazurilor.

Astfel vestitul lăutar Petrea Crețul Șolcan începe unele din poemele sale narative (ca și poeziile lirice) astfel :

Foaie d-alunică, joi de dimineață
cine se ntunică pe nor și pe ceață ?

Dar sînt alte exemple în care deschiderea subiectului se face direct, arătînd *unde* sau *cînd* are loc evenimentul despre care ascultătorii urmează să afle. Astfel Meșterul Manole începe cu precizarea locului :

*În sus pe Argiș,* prin ăl aluniș,
prin ăl cărpiniș plimbă-mi-se plimbă...

O variantă la motivul semnalat mai sus sub *a)* începe direct prin enunțul tematic:

*Puternicul Soare* / Pleacă să să-n soare... (*Densușianu*, 89).

Iar într-o altă variantă (ibid. 95) interpretul deschide acțiunea prin circumscrierea locului: P-ăl buhaz de mare / Soarele-mi răsare... Și așa se petrec lucrurile cu multe alte motive, versul stereotip fiind eliminat, interpretul intrînd direct în expunerea evenimentelor. Întotdeauna însă nu lipsesc din secvența primă cele trei aspecte: loc, timp, enunț tematic. De obicei se începe cu precizarea primelor două dimensiuni epice — locul și timpul, pentru a continua cu enunțul tematic. Versurile următoare formulează tema la cele de mai sus. Astfel la a): Voinic tinerel / nalt și subțirel... și el mi-a plecat / *tot la vînătoare* / *pentru-nsurătoare* (p. 444); b) *puternicul Soare*, / dar nu-mi răsare / ci *va să se-nsoare* (p. 410).

Enunțul celor trei dimensiuni făcut atît de limpede din prima secvență este necesar poeziei narative. Cum e și firesc, ținînd seamă că avem de-a face cu poeme eroice, interpreții din primul moment, odată cu enunțarea acestora, trec și la încadrarea lor în descrieri, făcînd, mai amplu ori mai simplu, *tablouri* de natură ori *caracterizări* ale eroilor, uneori acestea sînt numai schițate inițial, spre a reveni asupra lor ulterior întregindu-le.

Exordiul, sau secvența introductivă, poate fi considerat un procedeu tipic, stăpînit, în datele lui tradiționale, de orice bun meșteșugar al cîntecului episodic. Lăutarii de bună tradiție, cum este cel citat, găsesc un ton declamator caracteristic subiectului. Un culegător ca G. Dem. Teodorescu, atent la împrejurările în care erau zise baladele, observă cum publicul este desfătat nu atît de „aria melodioasă“ sau „vocea dulce și puternică a cîntărețului“, „... *cît de fidelitatea memoriei lui, de talentul ce-ar avea de a zice, adică de a rosti, declama și modula nesfîrșitele cîntece de la moși-strămoși, constînd fiecare din mai multe sute de versuri*“ (p. 408 subl. n). Tot ce afirmă culegătorul este perfect adevărat, afară de formularea privind „fidelitatea memoriei“. Noi corectăm asemenea cuvinte spuse de mai mulți în epocă, înlocuind conceptul de memorie prin stăpînirea unor *procedee*, a unei tehnici narative, despre care vom vorbi mai departe.

## Natura temelor

§.40. Considerăm ca necesar să circumscriem aici natura conceptului de temă. Operația n-ar fi fost necesară, ținînd seama de accepția din sînul teoriei literare, dacă n-ar fi fost intervenția lui A. Lord, însușită cu entuziasm de unii folcloriști (vezi A. Fochi. 38). Acesta susține că tema ar fi „*grupuri de idei* folosite în mod regulat în povestirea unei narațiuni în *stilul formular* al cîntecului tradițional“ (subl. n.) Prin prisma acestui concept , un adept al acestuia, L. Renzi, scrie: „*Tema este*



*un gen de formulă extrem de dezvoltată...*“. Delimitarea precisă între formulă și temă rămîne, oricum, o chestiune de natură empirică: diferența este cantitativă și nu calitativă. Ca rezultat al unui asemenea concept, A. Fochi identifică în Miorița nu mai puțin de 20 de teme, printre care n-ar lipsi o temă a spațiului, dar multe din acestea sînt verigi ale operei narative.

Prețiozitatea savantă, mitologică, de exemplu de altădată evoluează în prezent către curiozități ca cele de mai sus. Or opera folclorică este tot literatură, ce-i drept cu unele particularități, evidente, profilate suficient în studiul de față. Iar tema nu este nici formulă și nici grup de idei, ci axul care, ca un fir roșu, străbate opera de la primele pînă la ultimele episoade, conferindu-i unicitate și originalitate. Poema narativă, denumită baladă, fiind o creație prin excelență a secolelor trecute, trăiește și în prezent ca poezie evocativă. Temele fiind general-umane, deci posibile de a fi actualizate, au patină *istorică*. Interpreții lasă numai să se înțeleagă că ar avea în gînd să evoce pe Ștefăniță ori Mircea Ciobanul ș.a. Aceasta însă sub predominanța romantismului secolului al XIX-lea, cînd cîntecele se făceau auzite. Afecțiunea interpreților față de unii domnitori, cumula afecțiunea maselor față de demofilie: sora se iubea cu stăpînul, intervenția fratelui-haiduc pentru a-l pedepsi pe acesta, toate constituie doar decor, o ramă numai istorică.

Unele teme aduc un material legendar, mitologic, conținutul lor apărînd astfel înveșmîntat, după o veche mentalitate, ca expresie a unor moduri de viață perimate astăzi. Altele au ridicat în sfera unei arte narative evenimente, întîmplări petrecute în societatea acelor vremuri, încît acestea au valoare și de „document“.

§.41. Opere legate de un trecut îndepărtat sînt cerute de un public numeros, dornic să le asculte și astăzi, ca unele ce comunică conținuturi semnificative. Cum explicăm asemenea „gust“? Ca simplă înclinare a publicului pentru faptul trecut sau către o evocare a unor moduri de viață de altădată? Ar fi eronat. Nicidecum. Baladele sînt și *actuale* prin tematică. Auzite îndeosebi la nunți, acestea plac prin aspecte și idei care comunică ceva despre: soț, soție, logodnic, logodnică, despre iubirea dintre aceștia etc.

Ar părea ca desuetă pentru mentalitatea modernă fabulația despre „arborii îmbrățișați“ sau vegetalele ce cresc din mormintele celor doi (logodnic-logodnică) despărțiți brutal de către părinți, dar uniți prin moarte. Cîntecul narativ se face auzit tocmai datorită temei, colorată de o dragoste puternică și încheiată dramatic. Subiectul place, deci, prin umanitatea de care este străbătut și prin mijloacele artistice stăpînite de fabulos și senzațional.

Sînt și alte teme, *sociale* de exemplu, care exprimă relațiile între stăpîn (feudal) și stăpîniți. Unele au rădăcinile înfipte în trecutul îndepărtat, comunicînd ceva despre *domnitori* și supuși, despre lupta dintre *tătari* și cei *otomani* și pămînteni, dintre *haiduci* și stăpînitori, despre *tătari* și cei

luați și duși în depărtări etc. Fabula desigur că răsfrînge în conținutul ei viața zbuciumată a acelor vremuri. Ea impresionează auditorul prin senzaționalul adus în față ca într-un film palpitant. Dar atîta n-ar fi fost suficient, în balade ca *Miu* sau *Corbea*, despre *Dobrișan* sau *Tunsu* ș.a. să fie cerute și ascultate cu atîta interes ideile tematice *mereu* actualizate. Căci într-una este așezată în miezul narativ dragostea dintre domnitor și sora haiducului, în alta dragostea mamei pentru fiul întemnițat, apoi dragostea dintre fata răpită și salvatorul ei etc. Așadar baladele exprimă sentimente și idei general-umane, în cadrul unor fabule legendare și istorice. O baladă atît de stranie prin tot ce înfățișează — e vorba de călătoria fratelui strigoi — este străbătută de sentimente general-umane: îndatoririle copiilor față de părinți.

A. Fochi în cap. VI (în „Estetica Oralității", 1980, pp. 237 — 365) identifică un număr de 127 de *locuri comune* migratorii în cîntecul nostru bătrînesc. Deși semnalate de Th. Speranția mai întîi, la modul general, dar totalizate și repertoriate acum, în difuziunea lor, ilustrează o față importantă a oralității eposului nostru. Mai important însă ne apare ceea ce am remarcat în succinta aplicație de mai sus. Atît figurile de dicțiune cît și clișeele proprii, cu circulație în cuprinsul motivelor, determină profilul stilistic al formativității subiectuale. Observația noastră mai ilustrează că procesul creator ține de profilul individual al bardului-colportor; că subiectul se reface de acesta ori de cîte ori se cere a fi „zis".

### Trăsăturile generale retorice

**§.42.** Acestea se cer a fi descrise în angrenajul lor interior, ca numai în modul acesta să se poată pune în evidență valoarea lor estetică.

**§.42.1;** Odată expus exordiul, în variate feluri, ca în exemplele citate, lăutarul trece pe nesimțite la depănarea evenimentelor. Dacă în nararea monoplană acesta urmează linia directă la un singur plan, liniar, altceva se petrece cu discursul scenic ori panoramic. Transmisia se face prin montaj și proiecție, indirect așadar. Lăutarul, ca un destoinic regizor, introduce în scenă pe erou care are toate virtuțile de a deveni principal. În acest scop, acestuia îi opune pe un al doilea, manevrat de așa fel ca el să reprezinte noi laturi ale temei, iar pînă la urmă acesta să întregească profilul caracterologic al celui dintîi, al eroului principal. Astfel profilul demersului scenic și panoramic apare mult mai complex. Interpretul face uz în toate asemenea expuneri, de o adevărată tehnică narativă, concentrată în esență la: a) o manevrare, cu multă dexteritate, a *dialogului*; b) ca să realizeze maximum de efect (căci nu trebuie uitat că totul se desfășoară în fața unui public) acesta ia turnuri sintactice dintre cele mai interesante. Se poate vorbi de o complexă structurare a *frazelor poetice*; c) ambele ca să fie cît mai vii și, deci, bine primite de auditor sînt pătrunse de o *dinamică a verbului*, cu implicații într-un complex sistem de imagini ale dicțiunei.



Cu privire la primul aspect, ne întrebăm ce ar putea să însemne cunoscutele poeme ca: *Toma Alimoș, Dobrișan, Meșterul Manole* și atîtea altele, fără dialog? Deoarece unele dintre ele, în faza ultimă, înregistrează o degradare și prin aceasta o dezepicizare a lor, fenomenul ilustrează tocmai importanța dialogului, care vivifică temă și desfășurare episodică, modalitatea devenind proprie eposului folcloric. Căci disputa ce se duce între doi (și mai mulți) dă loc la ceea ce teoria literară desemnează prin termenul de *acțiune*. Evoluția acesteia ține îndeosebi de dexteritatea cu care interpretul face ca să apară în scenă cînd un erou cînd altul. Astfel că lumea episodică e populată de *actanți* și *confidenți*, de *auxilii* (păsări, corbul îndeosebi), de animale (cal, oaie, cîine) cărora le sînt opuși *adversarii*, fără de care nu poate fi concepută poezia narativă. În toate și toți sînt încorporate temă, idei, sentimente, iar de felul cum sînt dozate determină în public opinii favorabile artei cîntărețului și importanța subiectului pentru ascultători.

S-au făcut apropieri între epos și lumea basmului (din care sînt transferate motive ori numai secvențe). Și pe drept cuvînt. Dar aceasta constă nu în materie numai, ci în însăși modalitatea de comunicare, adică în dialog, prin lumea făcută vie și adusă în fața publicului. Chiar cînd unele evenimente vor fi avut loc în sfera societății, ca în subiectele antifeudale (Miu haiducu, Toma Alimoș ș.a.) ori antiotomane (Novăceștii, Badiul, Chira) ele sînt proiectate prin dialog într-o lume cu totul fabuloasă. Înclinarea către mitic constituie tocmai o ținută esențială și remarcabilă a bardului nostru popular. Prin asemenea modalitate caracterizarea eroilor și evenimentelor devine mai sugestivă pentru adevărul lor.

**§.42.2.** Sînt subiecte în care, pentru ca exprimarea să poată avea loc în limitele aceleiași atitudini fabuloase, ca astfel să devină cît mai sugestivă, interpretul recurge la un procedeu, comun și acesta basmului: la *prozopopee*. Materia neînsuflețită capătă viață. Ne întrebăm cum ar fi fost exprimată o realitate istorică, ca în cea din *Satele prădate*, mai bine decît prin asemenea figură de dicțiune? Vivificarea codrului, asocierea lui de întîmplări istorice și ridicarea acestuia la rangul de *confident*, face ca evenimentul să fie inclus într-o altă sferă, a realității posibile de a deveni mare artă. Și tot așa se petrec lucrurile și în *Voica*. Aici morții sînt cei care grăiesc între ei, călătoresc pe cai, păsările însoțindu-i vorbesc între ele, comentînd evenimentul. Nici nu se poate o mai subtilă modalitate de exprimare a unui motiv legendar. Patosul episodic evoluează către proporții mitice, iar interpretul anonim intră în competiție cu poetul german Bürger, Voica învecinîndu-se cu mult cunoscuta Lenore.

**§. 42.3.** Un alt aspect valoros al dialogului îl constituie *travestiul*. Interpreții ca să expună unele teme și subiecte cît mai sugestiv recurg la asemenea modalitate. Un haiduc ca Miu duce un dialog cu ironie, batjocoritor cu domnitorul, travestit în cioban. Și tot așa se petrec lucrurile și în cazul unor motive cu Iencea Săbiencea sau Călina-Mălina.

Travestirea eroilor contribuie la exprimarea, cît se poate mai bine, a unei teme erotice șăgalnice. Numai în modul acesta tema putea să capete relevanță și comunicată cu succes publicului.

§.42.4. În sfîrșit mai menționăm un alt aspect al dialogului: *metamorfoza*. Este surprinzător de ingenios cîntărețul nostru analfabet cînd, ca să exprime o altă temă, a dragostei înfocate, cu aluzii evidente la singurătatea unuia și gingășia alteia, acesta recurge la un antrenant dialog între două păsări: cucul de o parte, iar de alta turturica. Metamorfoza continuă a acestora, în cele mai fanteziste întruchipări, realizează un admirabil joc, din care, alături de haz și bunăvoie, se profilează ideea tematică, banală în fond, dar atît de măiestrit și original exprimată. Interpreții noștri devin adevărați maeștri în acest sens, al expunerilor sub forma transformărilor diferite.

§.42.5. Uneori, mai rar, viziunea scenică ia amploare, angajează mai multe personaje, schițează, ca în cazul Meșterului Manole, teme și acțiuni colaterale, secundare. Astfel de situații, se încadrează în sfera a ceea ce am numit *panoramic*.

În final, putem conclude că alături de dialogul realist, dus între ființe ca cele din baladele menționate (Toma Alimoș, Miu haiducu etc.), dialogul *fictiv* constituie una dintre modalitățile cele mai potrivite artei folclorice; lumea amorfă capătă viață, gîndurile și sentimentele devin mai profunde și mai colorate. Generalizate printr-un mare grad de obiectivare, expunerile primesc patină fabuloasă, fiind introduse într-o zonă mitologică străveche datorită prosopopeii și prosografiei.

**Dialogul — Antapodoză**

§.43. Ultimul termen l-am preluat din retorica antică (Quintilian, VIII, 3, 79), lucru ce ar face să se creadă în singularitatea lui; cu toate acestea procedeul aparține limbii uzuale, fiind des intîlnit în vorbirea comună. Așa se face că lăutarii analfabeți îl foloseau, într-o epocă mai îndepărtată, în mod frecvent în expunerea discursului eroic. Care sînt limitele unui asemenea procedeu? La întrebarea propusă de colportor (de cele mai multe ori prin intermediul eroilor), răspunsul dat se desfășoară în aceleași limite, adică: uneori printr-o similitudine a conținutului, alteori însă respectivul segment-întrebare este răsturnat în antapodoză, modificat numai ca timp și mod verbal (din anexa alăturată procedeul devine clar).

Ca să ne dăm seama de asemenea procedeu așezăm în paralelă fragmente din *Badiul*. În partea dreaptă este așezat textul antapodozic, adică reluat cu unele modificări (vezi sublinierele ca și linia care desemnează reluarea, reducția sau răsturnarea versurilor):

| | | | |
|---|---|---|---|
| A, v. 31 —<br>35 | Badiul tot măcelărește,<br>gălbăneț / că dobîndește,<br>cu bănet se-mbogățește. | A', v. 113—<br>117 | și cu *el măcelărim*.<br>gălbenet / agonisim,<br>cu bănet / îl bogățim. |



| | | | |
|---|---|---|---|
| B, v. 89—<br>92 | De e-n tîrg, la carne grasă,<br>zi-i să vie iute-acasă;<br>de e dus Badiul la vie,<br>trimite ca-n pas să vie... | B', v. 135—<br>138 | *nu* e-n tîrg la carne grasă<br>*ca* să vie *Badiu*-acasă,<br>*nu* e dus Badiul la vie,<br>*ca d-acolo-n pas* să vie. |
| C, v. 159—<br>168 | ș-acum doarme / într-un pat / pe trei perne / răsturnat / cu arme / pline la cap, / cu pistoale / la picioare / și cu paloș gol pe piept, de mi-e frică să-l deștept. | C', v. 178—<br>183 | *Dar pe Badiul cînd vedea* /<br>*pe* pistoale / cum *dormia*,<br>paloșe / cum *strălucea*, /<br>*îndărăt că se trăgea*. |
| D, v, 274—<br>360 | Băduleasă, soața mea, nu mai sta / de te uita negîndind la nimica/... și te du la chilioară; / pune fată / la nălbeală, / buze moi/ la rumeneală, / unghiile / la chileală, / sprîncenele / la negreală, / ie-ți o iie / dintr-o mie / și rochie de coroftie, / d-ale cum îmi place mie/ cotul cinci / galbeni luat / cu papuci de Țarigrad, / cum de Paști / te-am îmbrăcat. | D', v, 361<br>378 | — Băduleasa *l-asculta*,<br>*în chilie că intra* /<br>*Și frumos mi se gătia*:<br>pŭn*ea* faț*a* / la nălbeală/<br>buz*ele* / la rumeneală. /<br>Sprîncenele la negreală,<br>unghiile la chileală; /<br>*lua* iie / dintr-o mie /<br>și rochie de coroftie,<br>cu papuci / de Țarigrad /<br>cum de Paști / s-a îmbrăcat<br>(unele versuri de mai sus revin și între v. 405—408 cf. 446 — 448) |
| E, v. 584 — | ia un grec negutător, /<br>de vite cumpărător, /<br>cumpără cirezi de boi /<br>și vine-n gazdă la noi. | E', v. 598—<br>601 | *E* un grec negutător /<br>de vite cumpărător, /<br>*a vîndut* cirezi de boi<br>*și trage*-n gazdă la noi. |
| F, v. 732 —<br>736 | nu v-ăi omul / de iertare / nu vă-i robul / de vînzare / că dau galbeni și parale | F', v. 769 | *că nu-i* omul / de iertare,<br>*că nu-i omul / de scăpare / că nu-i* robul / de vînzare, / *ci că-i Badiul de pierzare*. |

Dacă avem în vedere numărul mare de clișee-figuri retorice, de asemenea de alte clișee itinerante și apoi de cele dezvoltate sub forma dialogului-antapodozic, ne dăm seama bine ce proporții ia faptul real care se cere a fi ridicat în zone eroice. Desemnăm prin termenul de *dialogism* procedeul digresiv cerut de structura intimă a baladei.

§.43.1 Convorbirea ce are loc între ființele negrăitoare, între om și codru etc. este un procedeu etichetat, la modul general, cu

numele de personificare. Din cele expuse mai sus, fenomenul apare mai complex în limitele artei dialogului folcloric. Convorbirea dusă între personaje, dintre care unele sînt fictive, este anume imaginată pentru ca povestirea să se poată încorpora, să capete viață și sens artistic. Ea devine în felul acesta însăși cheia întregii acțiuni. Socotim că, în cazul da față, avem de-a face cu *prosopopeea*, pe care autorii antici o definesc ca o figură prin care se dezvăluie în cel mai perfect chip gîndurile adversarilor, prezentîndu-i ca și cum ar discuta ei înșiși (Quintilian, IX, 2, 30). Convorbirile eroilor cu persoanele fictive sînt duse de așa fel, încît ele devin plauzibile, ideile devin mai vii. Se imaginează persoane „potrivite pentru a da sfaturi, pentru a certa, pentru a se plînge, a lăuda, a compătimi" (*Ibid.*, IX, 2, 31).

Pe lîngă aceasta, figura „... dă pe de o parte o variație uimitoare stilului; pe de alta îi dă vigoare. Prin prosopopee dezvăluim gîndurile adversarilor, prezentîndu-i ca și cum ar discuta cu ei înșiși" (*Ibid.*, IX, 2, 30). Este tocmai ceea ce se constată și în fragmentele la care ne-am referit.

Din expunerea de mai sus rezultă că autorii anonimi au ridicat mijlocul de comunicare semnalat la rangul de procedeu curent, operativ și de mare valoare artistică.

**§.43.2.** Prin prosopopee se creează comunicării folclorice un puternic strat fabulativ, vecin cu mitologia. S-ar putea crede că în felul acesta poezia pierde caracterul ei real, etnografic și etnologic, de atîtea ori subliniat în studiul de față.

Dimpotrivă, mai cu seamă în balade — ca poemă descriptiv narativă — prosopopeea este întîlnită sub o altă față a ei: prosografia, adică o descriere morală și fizică vie a personajelor. Ne sînt prezente în minte figurile nu numai ale unor eroi ca Mihu ori Corbea, Toma Alimoș ș.a., ci și ficțiuni ca ale Ciumii sau Holerei, ale unor monstruozități ca Balaurul, Fata sălbatică etc.

### Tipuri ale frazei baladești

**§.44.** Dacă în colinde interpreții, ca să facă comunicarea cît mai apropiată de mentalitatea publicului aduc în prim plan limbajul simbolic, iar în cimilituri metafora, în poezia narativă lăutarul așază în mod complex *verbul*. Sînt valoroase, desigur, considerații privind numeroase probleme legate de textul poetic, cea însă care dă sens comunicării este regimul gramatical al acestui determinant fundamental.

*Băduleasa, d-*auzia,
*cafele c-*apuca,
*cobilița că* lua,
*ienicerilor* spunea...
(G. Dem. T., p. 543, v. 446—449).



Eliminarea conjuncțiilor face ca expunerea să capete și un aer patetic, fiecare cuvînt primind un accent principal. Deși simplă, fără o încărcătură poetică (epitete, metaforă), fraza paratactică evoluează către o culoare expresivă naturală.

**§.44.1.** Fraza paratactică apare uneori în structuri sinonimice de tipul anaforic:

turcul, mare, e *hain*,
turcul, mare, e *păgîn*. (*Ibid.*, p. 547, v. 807—810)

și întotdeauna în poziție anadiplozică.

**§.44.2.** Fraza din exemplele de mai sus apare și sub formă verbală, în versuri sinonimice, ca de exemplu:

Spune, *că te-om dărui*,
Spune, *că te-om mulțămi*, (*Ibid.*, p. 564, v. 238—239).

Acumularea de idei este numai aparentă; reluarea prin aceeași termeni cumulează doar un același sens, imprimînd discursivitate plină de emfază.

**§.44.3.** Dar fraza asindetică nu poate fi concepută decît în alternanță cu fraza **polisindetică**. În locul suprimării conjuncțiilor, colportorii, dimpotrivă, abuzează de acestea. Efectul stilistic este cel scontat: de a da cît mai puternic avînd rostirii retorice. De aceea, asemenea structură sintactică apare mai frecvent în poezia narativă (și într-o mai mică măsură în lirică ori în colindă). Avem de-a face cu o frază *complexă* cu „oratio perpetua", cum este denumită în retorica veche, care nu este străină de o regizare a cuvîntului, de o tehnică recitatorică.

**§.44.4.** Fraza *asindetică* (in realitate polisindetică) implică în structura-i intimă ideea de *gradație*, ca în exemplul următor:

*...Ceaușul dacă vedea,*
[că] *plin geaba o făcea,*
[că] *geaba fița-i tăia*
[și] *cu sare le săra,*
[cu] *palosu s-apropia*
[să]-i *taie beregata.*
(*G. Dem. T.*, p. 565, v. 294—299).

**§.44.5.** De asemenea fraza polisindetică implică, în alte cazuri, ideea de *enumerație*, ca de exemplu:

*a*
— *Ia ascultă, Băduleasă,*
ascultă *circiumăreasă,*
cu *port de circiumăreasă.*
cu *stat ca de jupîneasă,*
cu *ochi ca de puic-aleasă,*
*scoate-mi o cupă de vin,*

*b*
*să-ți dau o grivnă de plin,*
*ș-o vedriță de răvac,*
*să-ți dau leiță cu drag,*
*c-am vîndut cirezile*

c { *și mi-am scos capetele,*
*ș-am să beu dobînzile*
*cu nea Badiul circiumariul,*
*cu nea Badiul măcelariul.* (*Ibid.*, p. 546, v. 668 — 688).

Enumerația menționată poate fi uneori *progresivă* (ca mai sus: a, b, c.), alteori *regresivă* și întotdeauna *hiperbolică*. Nu mai dăm exemple și de acest fel, situațiile respective fiind ușor identificabile la mulți din cîntăreții de mare faimă, ca brăileanul Petrea Crețul Șolcan. Procedeul apare ca firesc în sfera baladei, dacă avem în vedere funcția îndeplinită de această creație folclorică în mijlocul a numeroși ascultători.

Toate cele semnalate corespund **climax**-ului descris de retorica antică (cf. Lausberg, § 686 — 687).

**§.44.6.** În m''lte din poeziile populare (fenomenul se observă însă mai bine tot în baladă), întîlnim fraza **periodică**. Este procedeul sintactic cel mai complex. Colportorii, stăpîniți de gîndul de a exprima mai multe idei (concretizate în verbe cu conținut diferit), sentimente, hotărîri, adoptă forma unui întreg frazeologic bine sudat între toate părțile, cu mari efecte stilistice asupra publicului. Așa-numita *oratio perpetua* prezintă aspecte sintactice dintre cele mai diferite: fraza asindetică se împreună cu cea relaționată prin coordonare multiconjuncțională (polisindetică); nu lipsesc nici incisivele; de asemenea poziția unora de propoziții regente-întregite de altele subordonate — face exprimarea foarte cuprinzătoare, cu o mare valoare estetică. O asemenea expunere se încadrează unui ritm general al poemei, fraza fiind egală, ca timp, cu o respirație, cu un efort recitatoric.

Fraza periodică se compune din părți desemnate prin punct și virgulă sau prin două puncte. Fiecare din acestea exprimă un segment al ideii și temei fundamentale, un moment epic care, în unire cu altele, duc la constituirea subiectului poemei. (Analiza fragmentată are o mare consecință procedurală, metodică, în studierea folclorului. Și aceasta nicăieri nu se observă mai bine ca în eposul popular).

Ca să ilustrăm mai bine cele expuse mai sus, ne oprim la un exemplu luat din balada *Stanislav*. Eroul este căutat de turci, aceștia însă întîlnesc întîi pe mamă. Momentul este redat prin două părți ale unei fraze periodice.

*Unde turcii-mi-***auzia**,
I. *pe babă c-o* **dezlega**
*galbenii că-i* **dăruia**
*și paftalele-i* **lăsa**;

*la caic că* **alerga**,
II. *opăcele-afund* **dedea**,
*și pe Dunăre* **vislia**,
*apa-n două că* **tăia**.

Avem de-a face cu un segment, concretizat prin ceea ce numeam respirație narativă, al unei fraze periodice ruptă în două; fenomenul este marcat și de semnul ortografic (;) dublat de o scurtă pauză.

§.44.7. Îndeobște asemenea expuneri sînt predominate de **simetrie**. Concretizat, ca mai sus, la același număr de versuri, fenomenul este strîns legat de arta „zicerii", de ritm și măsură.



**§.44.8.** Spuneam că fraza polisindetică solicită o largă respirație narativă. Ca aceasta să fie întru totul susținută, colportorii recurg la o sumă de figuri sintactice, ca: anafora, epifora și anadiploza; uneori chiar la o combinație a mai multora, denumită de retorica antică „simplocă".

Din asemenea complex multiconjuncțional nu trebuie trecută cu vederea o figură a compoziției: **antiteza**, fundată pe opunerea unei idei alteia. În balada populară apare în nuanțe stilistice variate.

Într-un exemplu, cum este cel cunoscut din balada lui *Corbea* (în care antiteza e combinată cu hiperbola, un procedeu curent în folclor), fenomenul rezultă din *contrastul cuvintelor*. Astfel:

*bîjbîiau șerpoaicele*
*și erau* **ca acele**,
*broaștele* **ca nucile**,
*năpîrci* **ca undrelele**.

*Acum sînt șerpoaicele,*
*maică, sînt* **ca grinzele**,
*broaștele* **ca ploștile**,
*și năpîrci* **ca buțile**.
(*G. Dem Teodorescu*, p. 518, v. 101—115).

**§.44.9.** Dar în alt exemplu, din *Badiul*, opoziția este marcată de verbe, deci cade pe acțiuni:

a) *Turcul* **bea, se veselește**,
*Băduleasa mi-l privește*,
b) *Badiul* **țipă și răcnește**.

c) **la nimica** *folosește*,
**și nimica** *nu-ndrăznește*.
(*Ibid.*, p. 541, v. 426 — 257).

Înseși versurile de sub c) fac parte din antiteza semnalată, constituind o concluzie dezarmantă la tot ce este exprimat în prima parte. Astfel realizată nuanțarea stărilor sufletești, procedeul ne pune în față pe un autor-colportor destoinic în a mula arta folclorică pe măsura acestora.

**§.44.10.** În sfîrșit, în poezia populară cîntăreții mai dezvoltă o antiteză de mare subtilitate, fundată pe semantica frazei, ca de exemplu: *Cine iubește și lasă, / da-i-ar Dumnezeu pedeapsă*: **tirîișul șarpelui / și hodina cucului.** / (*Teculescu*, nr. 6).

Asemenea considerații primesc atribute majore încercînd să punem în lumină cîteva din cele mai de seamă proprietăți privind Dinamica Verbului.

**Dinamica verbului**

§.45. Dinamica verbului depinde de două aspecte esențiale: a) de structura gramaticală și, deci, de *sintaxa verbului*; și b) de *figurile de dicțiune*, ce mai pot fi numite și figuri ale publicului, care tind să intensifice efectele cuvîntului asupra ascultătorilor. Ambele aspecte nu pot fi izolate, cum, de altminteri, țin de tot ce am afirmat mai sus, cu privire la dialog și frază.

**§.45.1.** Unele aspecte ale problemei au fost tratate în ultima vreme, ca de exemplu, despre valoarea imperfectului în eposul nostru folcloric (A. Fochi). Ținem să subliniem că valoros este nu un singur mod și timp,

ca cel menționat, ci o *arhitectonică* narativă, care rezultă din cohabitarea tuturor modurilor și timpurilor verbale, fiecare din ele imprimînd dinamism, culoare, infinite nuanțe. Alternarea, după subiect, a diferitor moduri și, mai cu seamă, timpuri, caracterizează, cum este și firesc, patosul episodic al poeziei narative orale. Desfășurarea evenimentelor, în cel mai natural mod, se face spontan și sugestiv, cum se întîmplă și în vorbirea de toate zilele, cu care poezia este vecină, de exemplu :

*Strigat-am, strigat-a* / Trei zile de vară... / *Strigat-am* pristav de țară... / „Care-n lume *s-o afla* / Și, neică, *s-o-adevăra*...

Cu toate că nu sîntem adeptul alcătuirii statisticilor în poezia folclorică, interpretarea ei fiind cu totul spontană și, deci, nesigură, totuși procedeul indică date care pot conduce la o dezbatere utilă.

Poematică și, deci, episodică, poezia abundă într-un mare număr de verbe. Distribuirea acestora de-a lungul unor poeme, unele ce se ridică la mia de verbe, atrage atenția tocmai printr-o mare diversificare, adusă în cel mai natural fel. Interpretul neavînd timp de reflexie și nici de o minimă selecție, imprimă o mișcare celor narate, prin verbe, desigur. Acestea contrastează nu numai prin modul și timpul la care se află, dar și prin absența lor ori caracterul iterativ și sinonimic.

**§.45.2.** Sînt părți, îndeobște la începutul primei secvențe, în care verbul lipsește. Asemenea profil face parte din arta discursivă, putîndu-se vorbi de o retorică *a suprimărilor*. Cititorul se poate referi în această privință la *Miorița* sau *Toma Alimoș* (col. G. Dem. Teodorescu). La ultima, interpretul introduce verbul „șeade" abia la al 10-lea vers, după tabloul locurilor, urmat de însăși portretizarea eroului. Este drept că folosește participiul trecut, cu funcție de adjectiv, dar tot în același scop.

**§.45.3.** Tot de asemenea aspect ține și *incizia*, un comentariu ce suspendă acțiunea fluent-retorică, ca de exemplu în *Miorița* : „Să le spui așa / *de le-or asculta*" (v. 106) ; sau „să le spui iar / *de n-o fi-n zadar*" (v. 112). Versurile se repetă conferind fragmentului o subliniere afectivă la destinul hărăzit și de sub care e greu să se sustragă (varianta Costăchescu — Sadoveanu).

Dar suprimările cu tact introduse, scot în evidență verbozitatea care imprimă retorism, uneori abuzivă. Acesta este stăpînit totuși, de cele mai multe ori de un echilibru al modurilor și timpurilor, impuse de însăși vorbirea cotidiană.

### Despre o arhitectonică a timpurilor

**§.46.** Suprimarea, despre care am vorbit mai sus, este un aspect al nivelului semantic, altminteri exprimat printr-o predicație extrem de bogată și diversificată. Urmînd cursul vorbirii cotidiene, poezia folclorică narativă prezintă umbre și culori, devine explozivă, plină de vivacitate, tocmai prin mulțimea de forme verbale, alteori impresionabilă prin echilibrul acestora. Un exemplu de acest fel îl constituie „Oaia năzdrăvană" (Miorița) zisă de Petrea Crețul Șolcan. Acest lăutar este, în cea mai mare măsură, discursiv, pletoric, repetiția fiind mijlocul fundamental în expunerea poeziilor narative (și nu numai a lui). De data aceasta se îndepărtează de la regula generală : devine echilibrat. Frumusețea variantei publicată de G. Dem. Teodorescu este un rezultat, afară de o poezie a limbajului și a construcției frazelor, a suprimărilor și a variabilității timpurilor : indicativ prezent — 28 ; imperfect — 38 ; perfect compus — 17 ; viitor — 20 ; conjunctiv — 13 ; participiu — 16 ; supin — 4 ; forme perifrastice — 4.



**§.46.1.** Spre deosebire de exemplul citat, în care subiectul este declanșat prin perfectul compus, cele mai multe dintre poemele fie ele legendare ori haiducești încep cu prezentul indicativului. Și aceasta este ușor de explicat. Zise în fața publicului, interpretul devenea un actor care, cînd se exprima pe sine însuși, cînd, de cele mai multe ori, intra în rolul eroilor. Cîntecul forma astfel o scurtă scenetă, iar spațiul în care se desfășura spectacolul — o sală de teatru. De aceea, un asemenea timp este numit de unii lingviști *prezent dramatic*. Este prezentul *istoric*, prin care interpretul face vie o lucrare trecută. Evenimentele petrecute altădată sînt aduse în fața ascultătorilor, aceștia avînd facultatea de a asista ca la reprezentare.

Dacă în *Pătru haiducu*, ca și în *Strigă fată din cetate* și alte cîteva motive, subiectul era expus la perfectul compus, desemnînd prin aceasta o acțiune deja încheiată, prezentul arată în mod constant o acțiune continuă, durativă, ce ține de un moment istoric. Înregistrarea, în continuare, tot la același timp, însă printr-o formă nominală : apa-i *răcoroasă*, / frunza e *umbroasă* / și iarba — *pletoasă*, sporește caracterul durativ, întregit însă la un nivel plastic.

Versul ultim eliptic de auxiliar, predicatul fiind exprimat numai prin adjectiv, aduce după sine, atît de firesc, versurile de un mare efect, exprimate prin *supin* : apa *de băut*, / frunza *de șezut* / iarba *de păscut*. Conciziunea exprimării, unită cu aspectul paratactic al propozițiilor subjugă prin fluență pe ascultători, proiectînd în spațiu o acțiune. Poezia primește o accentuată notă vizuală.

**§.46.2.** După asemenea secvență picturală, interpretul trece, pe nesimțite, la o expunere ce apropie publicul de înseși evenimentele subiectuale. Timpul care servește la asemenea stare este *imperfectul*. Noua secvență se întinde nu mai puțin de 18 asemenea forme.

Utilizînd versul stereotip, interpretul înșiruie la modul ascendent primul episod al subiectului : ciobanul *d-ajungea* / crîngul de *vedea* / stîn — *apropia*. / semn i-se *făcea* / și-n loc se *opria* : / dulăi *odihnea* / pe gînduri *cădea* ș.a.m.d. (vezi G. Dem. T. 435).

Ce se remarcă ? Versul se reduce la o sintagmă compusă din două unități morfologice : un substantiv însoțit de verbul corespunzător la imperfect. Mai remarcăm că limita dintre proză și poezie este minimă ; ceea ce acordă calitate și funcție poetică, fiind tocmai forma verbală,

Imperfectul, așadar, are în poezia narativă folclorică valoare centrală: oferă facultatea facilă a expunerii evenimentelor, decide la ridicarea comunicării obișnuite în zona poeziei, ca numai astfel imperfectul să fie timpul preferat, cu multiple calități. Din cîte se observă din exemplul de mai sus, ca de altminteri din întregul epos popular, imperfectul este prin excelență narativ, deoarece posedă calitatea de a declanșa multă mișcare, în felul acesta interpretul, putînd să cointereseze pe ascultători. Dar a crea mișcare înseamnă nu atît pentru interpret, cît și pentru public, a da viață și *a trăi* cele narate, a face una cu eroii despre a căror fapte comunică poema. Realitățile sînt dilatate la maximum, exagerate, interpretul conferindu-le culoare și pitoresc. Pentru aceasta cheamă în ajutor auxilii fabuloase, conferă poeziei fantazie. Imperfectul mai declanșează, în ceea ce face interpretul, o stare de așteptare, de curiozitate, transferată și pe seama publicului. Iar prelungirea acțiunii duce pe acesta la detaliu și înfățișare realistă a evenimentelor. Narînd viu și pitoresc, imperfectului îi revine sarcina esențială ca, prin acest timp, interpretul să devină un foarte bun evocator al epocilor și evenimentelor trecute. Poezia baladescă nici nu poate fi de altminteri altfel concepută. Un timp ușor de rimat proza legendară, ridicată în sfera poeziei, capătă și un ritm vivace, pictural, evocator. Însoțită de anumită intonație, cu pauzele și suspensiile cerute de cîntec, toate, la un loc, fac din discursul baladesc modalitate de comunicare.

§.46.3. Menținîndu-ne în sfera aceluiași exemplu, cititorul constată că după avalanșa de imperfecte, lăutatul trece la o expunere la prezent și perfectul compus (un dialog antapodozic), ca apoi să ne întîmpine, în secvența următoare, cu *viitorul* în formă populară. Astfel încadrat, în timpurile enunțate, viitorul — dacă *m-or uri* / și *m-or omorî* / vina lor *o fi* — imprimă cîntecului puternică nuanță afectivă. În continuare, acțiunea expusă la perfectul compus, apoi iarăși la viitor și conjunctiv, toate demonstrează că folosirea timpurilor la forme atît de variate, ilustrează trecerea naturală, spontană de la proza legendară la poezia folclorică. Nimic nu este căutat și inventat, așa cum s-a crezut, de un anumit poet, ca apoi creația lui să fie difuzată prin alții. Poema folclorică se face din mers, odată cu „zicerea" motivului.

§.46.4. *Miorița* lui Petrea Crețul Șolcan se încheie cu un mod și acesta des întîlnit în eposul românesc, *participiul prezent* sau *gerunziu*: oile *plîngînd* / cîinii tot *lătrînd* / pe stăpîn *chemînd*; iar fetița: prin crînguri *umblînd*, / din gură *cîntînd*, / de el *întrebînd*...

*Așa, tot așa, / Vremea vremuia.*

S-a afirmat că și G. Dem. Teodorescu ar fi „umblat" în versurile culese de la cunoscutul lăutar. Nu se poate eroare mai mare. Un culegător chiar de talia unui poet ca Alecsandri n-ar fi fost în stare să creeze o poemă atît de fluent-afectivă, cu reale calități poetice, ca cea la care ne-am referit prin remarca timpurilor. Ceea ce n-ar fi putut face poetul cult, a fost în stare un cîntăreț analfabet, dotat, pe lîngă o mare sensibilitate,



cu o tehnică narativă atît de bine stăpînită. Farmecul rezultat nu se datorește invenției, mai mult ori mai puțin inspirate, ci expunerilor naturale, spontane, vecine cu limbajul cotidian și, mai cu seamă, unei arhitectonici a timpurilor și modurilor verbale, impuse și acestea de un ritm al povestirii spontane. Acestea toate contribuie la relevarea arhicunoscutului mesaj. Cunoscut prin model și de celebrul lăutar.

În sensul celor de mai sus am întocmit un tabel statistic la numai șase poeme cu diferite motive, din colecții publicate în epoci variate.

| | | Indicativ | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | | prez. | imperf. | perf. simplu | perf. compus | m.m. ca perf. | viitor |
| 5 | Pătru haiducu | 15 | 100 | 1 | 20 | 7 | 4 |
| 4 | Toma Alimoș | 24 | 181 | 2 | 20 | — | 3 |
| | | 20 | 77 | — | 18 | — | 5 |
| 2 | Meșterul Manole | 25 | 178 | 3 | 34 | 1 | 39 |
| 1 | Miorița | 28 | 38 | — | 17 | — | 20 |
| 3 | Iana Sînziana (Soarele și luna) | 18 | 43 | — | 18 | — | 4 |

| Alte moduri | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| conj. prez. | optativ | imperativ | part. prez. | infinitiv | alte forme | Număr versuri | Colecția |
| 11 | — | 4 | 6 | 1 | 1+1 | 260 | Amzulescu 1974 |
| 18 | 5 | 2 | 6 | — | 1+7 | 320 | idem (p. 292) |
| 30 | 4 | 11 | 4 | — | — | 265 | G. Dem. Teodorescu |
| 42 | — | 14 | 15 | 1 | 7 | 426 | Păsculescu 1910 |
| 13 | — | — | 16 | — | 4 | 212 | G. Dem. Teod. 1884 |
| 16 | — | 6 | — | — | 1 | 184 | N. Densușianu, (p. 95) |

## Figuri ale dicțiunii sau figuri ale publicului

§.47. În unele studii întreprinse asupra eposului, fie homeric (din antichitate), fie al unor popoare moderne (al nordicilor, al sîrbilor sau românilor) s-au adus elogii memoriei cîntăreților populari. A persistat ideea — și persistă încă și astăzi — că aceștia ar fi fost dotați cu memorie remarcabilă, cu o ținere de minte de-a dreptul fabuloasă, recitînd, din aducere aminte, mii de versuri.

Or, barzii anonimi erau dotați nu numai cu o bună memorie (dezvoltată în vremuri cînd scrisul nu le era cunoscut), ci și cu o tehnică a invenției și a „zicerii". În limitele modelului cunoscut, aceștia stăpîneau și mai stăpînesc și astăzi, cu multă dexteritate o sumă de *figuri de dicțiune*, în virtutea cărora subiectul narat ia proporții apreciabile, folosesc fraza poetică în circumvoluțiuni surprinzătoare pentru un om lipsit de orice cultură literară (majoritatea fiind analfabeți), și, mai cu seamă, de orice orientare teoretică asupra artei. Lăutarii aleg căile cele mai potrivite în arta narării : inventează verigile narative, le orînduiesc de așa manieră, încît ele sună logic și natural, imprimîndu-le cuvenitul patos eroic. De ce ? Fiindcă arta lor ține de o retorică orală, de o invenție spontană care duce la originile vorbirii, fenomenul sintactic semnalat al digresiunilor și suprimărilor fiind substanțial întregit.

§. 47. 1 Cel care ascultă și astăzi cum sînt „zise", adică recitat-cîntate baladele, este surprins de vivacitatea tonului, de o muzicalitate alertă. Din cîte vom vedea mai departe, se poate vorbi de *un dinamism al frazei poetice impus de verb.* Contrar tonului plastic și evocativ, lent, din doine, în eposul eroic avem de-a face cu o acumulare — prin repetiții ori simple reluări sinonimice — de incidente caracterizate, printr-o explozie verbală. În acest gen, mai mult decît în oricare altul avem un bogat sistem de *dublări* ale verbului la același mod și timp. Ele sînt făcute tocmai ca să confere stilului cît mai multă expresivitate. Sînt frecvente construcții de versuri ca următoarele (la indicativ prezent forma inversă, însoțită de dativul etic al pronumelui) : **plimbă**-*mi-se* **plimbă** (*Meșterul Manole*) ; **carcă**-*mi-se* **carcă** (G. Dem. T., *Chira*).

§.47.2. De un mare efect retoric sînt *reduplicările intermitente.* Prin introducerea între aceleași verbe (îndeobște la imperfectul indicativului), a unor particule (adverbe ori conjuncții), cîntărețul îngroașă astfel acțiunea, senzațiile cresc uimitor, iar stilul primește tonalitate eroică. Astfel, în versuri ca următoarele :

*de*-**mi umbla** *cît* **îmi umbla** / *și*-**mi căta** *cît* **îmi căta**. (*Badiu*, p 538, v. 9—10)

se observă că forma reiterativă are dublă valoare : pe de o parte expunerea capătă o mai puternică fluență retorică, pe de alta conținutul primește o mai mare doză de activitate.

Alteori conjuncția fiind disjunctivă, sensul verbal evoluează către o selectare, o alegere ipotetică a uneia din cele două stări, ca de exemplu : *dar* **știi** *au* **nu știi** (*Miu*, p. 491, v. 84) ; sau : **arde** *casa ori* **nu** *arde* (*Badiu*, v. 968) ; *dar* **sorbia** *ori* **nu sorbia** (*Tudorel*, p. 673, v. 393).

Ca să exprime starea de neliniște a Meșterului Manole cîntărețul se exprimă în felul următor :

**dormia** *nu* **dormia** (p. 462, v. 216)
**lucra** *nu* **lucra** (v. 205)

sau un vers care exprimă starea de zădărnicie ori reflexivitate de care era stăpînit Meșterul : **....așia** *tot* **așia** (v. 188).



O stare exclamativă, de mirare ori îngroșare este redată prin reduplicări legate de conjuncția *și* sau adverbul *pînă*, de interjecții, ca de exemplu :

*dacă* **vedea** *și* **vedea...** (p. 670, v. 115)
*de* **gusta** *pînă* **gusta** (*Tudorel*, v. 388)
*și* **fugia,** *nene,* **fugia...** (*Toma Alimoș*, v. 129).

În acest mod expunerea unui subiect ia proporții, cîntărețul dînd dovadă de o mare capacitate de invenție în limitele tradiției.

§. 47.3. De un mare efect stilistic sînt reduplicațiile ce păstrează aceeași rădăcină, cu evoluții doar flexionare, cunoscute sub numele de *parigmenon* sau de *figura etimologica.* Din numeroasele exemple ne mărginim să dăm doar unul singur (din *Meșterul Manole*), avînd profil de sistem :

*eu v-am adunat* / *vorbă* **să vorbim,** / *sfat* **să sfătuim,** / *plan* **să plănuim,** / *că zidu ce* **zidim...** (p. 463, v. 244/250).

Asemenea procedeu ce poate fi socotit drept un evident pleonasm (fapt ce a determinat, uneori, pe Alecsandri să „curețe" poezia de astfel de excrescențe) sporește expresivitatea, îngroașă efectul stilistic prin sublinierea anumitor stări sufletești.

§. 47.4. În derularea discursului baladesc sînt dese reluările sub forma aceluiași cuvînt. Expunerea evoluează în felul acesta către o mai mare expresivitate, tehnica digresivă dovedindu-se a fi proprie artei narative. Repetarea devine mai de efect cînd este asociată cu alte figuri retorice, ca anafora, în exemplele de mai jos :

**Cerca** *una,* **cerca** *două,*
**cerca,** *măre, pin'la nouă...* (*Tudorel*)

sau :

**baba** *ici,* **baba** *colea,*
**baba**-*mi bate ulița...* (*Corbea*).

§. 47. 5. Tehnica digresivă, augmentată și susținută prin procedeele menționate mai sus, imprimă o dinamică verbului. Această însușire atît de necesară poeziei eroice este sporită și de alte figuri retorice cunoscute sub numele de : *anaforă, anadiploză, epiforă* și *simplocă.*

Despre unele, am vorbit cu ani în urmă (1962). Revenind lărgim sfera conceptului, spre a vedea în ce constă sistemul reiterativ al fiecăreia dintre ele, funcția lor stilistică și implicit poetica lor ; stabilind relațiile dintre ele, vom încerca, în finalul paragrafului, să circumscriem cîteva aspecte privind frecvența acestora în eposul românesc. Urmărindu-le pe fiecare în parte, nu uităm un moment că ele fac parte dintr-un *complex sistem retoric*, de clișee foarte numeroase și, deci, variate ca funcții, în care verbul are o mare importanță.

§. 47.6. *Anafora* este figura cea mai frecventă în balade. În unele motive și îndeosebi în arta „zicerii" unor colportori, ca Petrea Crețul Șolcan, folosirea ei într-un așa mare grad lasă să se întrevadă dubla funcție : a) pe de o parte anafora ca ligament narativ, potrivit

stilului discursiv baladesc; b) pe de altă parte, ca figură retorică ce imprimă tonalitate afectivă puternică. Așa se explică prezența ei masivă în balade ca: *Meșterul Manole, Badiul, Corbea, Miu, Chira.*

Cum arată însuși termenul, anafora constă în repetarea primelor hemistihuri de la două sau mai multe versuri (deseori repetarea în această poziție se reduce numai la cuvinte, funcția ei stilistică fiind îndeplinită și în acest mod). Astfel Badiul aflîndu-se legat, buimac prin somn, încerca să... se lămurească...

**că turcii unde-l** *trăgea*, / **că turcii unde-l** *ducea*, / **că turcii unde-l** *lega* ? (*Badiul*, v. 225–229).

Alteori avîntul retoric capătă, ca mai jos, puternice aripi printr-o anaforă *dublă*. Adică paralelitatea precedentă este comutată prin alte sintagme:

a) **Bădiuleasa** *de-l vedea*,
**Bădiuleasa** *ce-mi făcea* ?

b) **pînă-n** *suflet se mîhnea*,
**pîn'la** *dînsul se ducea*
(v. 500–504).

Procedeul are, din cîte se observă, un mecanism interior. În prima parte (a) se afla o propoziție interogativă care solicită răspunsul în partea a doua a frazei (b), redat tot printr-o anaforă. Procedeul devine mai ilustrativ într-un exemplu ca următorul:

a) **Dar la curte ce** *erea*,
**dar la curte ce** *găsea* ?

b) **toți boierii că-și** *chema*,
**toți boierii că-mi** *venia*.

Prin asemenea formulări retorice, cîntărețul impune discursului o tonalitate patetică, mai cu seamă cînd unele momente devin foarte încordate pentru soarta eroului. Cîntăreții, de talia lui Petrea Crețul Șolcan, știu bine să obțină astfel de stări afective, prin alte anafore, ca următoarele:

**și cu lăcrămi** *se ruga*, / **și cu lacrămi** *li-l cerea* (*Badiul*, v. 638)
dar: **turcul, măre,** *e hain* / **turcul, măre,** *e păgîn* (*Ibid.*, v. 810).

Că asemenea construcții anaforice sînt impuse de cîntăreți pentru nuanțare retorică-afectivă se vede și din faptul că, în genere, termenii din finalul construcției sînt îndeobște *sinonimici* (hain=păgîn; ruga=cerea).

Anafora poate fi de multe ori exprimată prin versuri juxtapuse, paratactice sau antitetice ori disjunctive, subordonate etc. Oricum ar fi, ligamentul are mare efect asupra fluenței atît de armonioase a frazei poetice.

**§. 47.7.** Anafora este exprimată prin orice formă morfologică, chiar prin prepoziții și conjuncții, prin interjecții, ca să nu mai vorbim de adverbe de timp — „cînd", ori de loc, ca de exemplu:

**unde-i** *auzia*, / **unde-i** *privea*... (*Miul*, p. 493, v. 317).

Sau prin conjuncții: **ori** *șeaua* / **ori** *zeaua* / **ori** *dalbii podlinci*, / **ori** *armele mele*... (*Ibid.*, v. 92–95); prin interjecții: *voi*, **măre**, *de-mi vreți*, /



**măre**, *de-mi puleți*.... (*Ibid.*, v. 320–321); de asemenea prin grupuri de cuvinte, ca următoarele:

**și mi-l** *opintia*, / **și mi-l** *invîrtia*, / **și mi-l** *asvîrlea* (*Ibid.*, v. 388–390).

**§. 47.8.** Și într-o altă baladă, ca a lui *Corbea*, anaforele prezintă o aceeași structură. Aflate într-un număr apreciabil și de data aceasta (37, deși numărul versurilor este mai redus decît la celelalte exemple), funcția lor e de a sublinia drama celui încarcerat, ca și drama mamei, care caută să-și scape fiul de la închisoare. Figura de dicțiune, despre care vorbim, își află o justificată frecvență tocmai în nuanțarea stărilor sufletești ale eroilor. Cînd acestea lipsesc în unele părți ale discursului narativ, nu-și găsește loc nici anafora verbală. Așa este cazul începutului baladei *Corbea*. După o primă reluare, prin redublare, a verbului:

**Zace-mi, zace** *în temniță*, / **Zace-mi Corbea** *viteazul*, / **Zace-mi Corbea** *haiducul* (p. 517, v. 5–7)

repetarea anaforică lipsește în următoarele versuri. Explicația stă în însăși natura expunerii motivului. Cîntărețul face apel la o frazeologie narativă, după o manieră specifică, a bătrînei mame (vezi v. 1–80), ca apoi, cînd cîntărețul face loc stărilor sufletești, el le nuanțează în sens anaforic. Ajunsă la poarta închisorii, ea clamează patetic:

**Corbeo, maică,** *aici ești* ?
**Corbeo, maică,** *mai trăiești* ?

**spune-mi maică,** *de ești viu*,
**spune maichii** *ca să știu* (v. 81–85).

Astfel de exemple ilustrează pînă la evidență funcția acestei figuri retorice. Tot un asemenea clișeu *dublu* este și următorul:

*ochii la cer îndrepta*, / **la Dumnezeu se** *gîndea*, / **la Dumnezeu se** *uita*,

ca în continuare, starea sufletească să fie nuanțată astfel:

**Dumnezeu că** *se-ndura*, / **Dumnezeu** *l-învrednicea* (v. 151–154).

Într-un același sens se profilează și repetările verbale anaforice, însoțite de *vocativ*, în următorul exemplu:

**iartă, doamne** *Ștefan-vodă*, / **iartă, doamne,** *pe Corbea* (v. 195–196; (213–214).

Avînt stilistic ce urmează să susțină emfaza retorică, obține cîntărețul în poziții duble, ca următoarea:

**Ștefan-Vodă** *ce făcea* ? / **Ștefan-Vodă** *poruncea* / **și pe Corbea că-l** *tundea* / **și pe Corbea că-l** *rădea* (v. 617–621).

**§. 47.9.** *Anadiploza*, figură cu care concurează anafora, imprimă dicțiunii o altă nuanță: vivacitate, ton alert. Dar și ea, ca și cealaltă figură despre care am vorbit, are rost tot să sublinieze, întărind ideea narativă, tocmai prin încrucișarea termenilor. Dăm cîteva exemple, de data aceasta din *Miul* (*col. cit.*, 490):

— *Iaca sînt* **Miul**, / **Miul** *cobiul*, (v. 346)
sau: *d-un mîndru* **cîntic**, / **cîntic** *de voinic*. (v. 241).

Anadiplozele exprimate prin verbe au drept efect să coloreze dicțiunea și mai cu seamă să-i imprime afectivitatea, ca de exemplu:

*vezi că turcii* **mă căznesc**, / **mă căznesc**, *mă chinuiesc* (*Badiul*, p. 541, v. 270, 338/340)

sau o anadiploză încadrată unui sistem retoric (procedeu curent):
**de mergea**, *măre*, **mergea** / **de mergea** *și pomina* (*Ibid.*, v. 994).
Exemplul de mai sus prezintă o triplă poziție stilistică, rezultată din combinarea unui singur cuvînt, mergea: în clamă = epanadiploză; în paralelitate=*anaforă*. Fluența armonioasă probată de cele două versuri și efectul plăcut asupra urechii noastre nu este decît rezultatul unor asemenea îmbinări stilistice.

§. 47.10. *Epifora* este figura cea mai rar întîlnită în eposul românesc. Constînd din potrivirea ultimelor două hemistihuri (cuvinte), rolul acesteia este tot retoric; sînt situații cînd cîntărețul este obligat să apese pe ultimele cuvinte, ca în cazul următor:

*Miul* **se trezea** / *și, de* **se trezea...** (v. 447).

Dacă avem în vedere că epifora de mai sus vine după o anaforă dublă, ne dăm seama de rolul important stilistic, care este de a diversifica în chip multiplu exprimarea faptelor.

Reluarea ideii exprimate se face uneori printr-o interogație:

*pe Bădiuleasa* **găsia.** / *Dar pe ea unde-o* **găsia** ? (*Badiu*, v. 50).

Uneori epifora este redată prin *omonimii*, ca de exemplu:

*de e dus Badiu la* **vie** / *trimite ca-n pas* **să vie** (*Ibid.*, v. 92).

Exemplul dat e bun semn că colportorii vizează în mod conștient și intenționat o fluență armonioasă, cum este obținută prin epifora de mai sus.

§. 47.11. *Simploca* e o figură stilistică complexă, în a cărei componență intră una sau două ori mai multe din cele enumerate mai sus. Uneori intră chiar figuri distinse printr-o sonoritate particulară, ca *paranomasia*. Datorită acestei structuri, efectul discursiv și artistic asupra publicului ascultător este mare.

În cele mai frecvente combinații de acest fel intră anafora+anadiploza. Paralelitatea primelor două sau mai multe hemistihuri prin încrucișarea unora dintre ele creează o mare fluență, specifică eposului folcloric. Un exemplu, ca următorul, din *Corbea*:

*Și-mi* **pornea**, *măre*, **pornea**, =reduplicare
**curtea mare** *de-nvîrtea*,
**curtea mare** *ocolea*, =anaforă
**ocolea** *d-a doilea..* =anadiploză (*Corbea*, v. 737–741).

Vine să ilustreze afirmațiile de mai sus. Dacă mai ținem seama că cele două verbe sînt sinonimice (învîrtea=ocolea), ne dăm seama că astfel de procedee fundate și ele tot pe repetiții răspund artei declamatorice și vin să susțină patosul, emfaza de care sînt cuprinși colportorii de balade.

Lăutarul brăilean pare a fi un foarte destoinic mînuitor al unor asemenea modalități repetitive. Din moment ce le aduce la viață în chip spontan, natural, înseamnă că arta lui ține de talent, de-o mare virtuozitate în a îmbina în cel mai variat mod figuri de dicțiune în felul celor de mai sus.



Vom mai cita în acest scop un alt segment mai mare, din aceeași baladă la care ne-am referit. Căci analiza din această perspectivă, a frecvenței figurilor, a îmbinării lor între ele, ilustrează cît mai bine talentul de mare colportor al lăutarului și, în același timp, sugerează ceva din procesul genetic al baladei:

1 *Foaie verde ș-o lalea*,
2 *îmi* **umbla**, *măre*, **umbla**,
3 **umbla** *turcii d-a* *i u r e a*,
4 d-a i u r e a *prin* p l a i u r e a.
5 **De-mi umbla** *cît* **îmi umbla**
6 **și-mi căta** *cît* **îmi căta**,
7 *ei de cine-mi întreba* ?
8 **Tot de Badiul** *circiumarul*,
9 **tot de Badiul** *măcelarul...* (p. 538, v. 5–13).

Semnele noastre ce însoțesc versurile arată cît de complicată este rostirea lor, iar armonia plăcută, cînd ele sînt rostite, își găsește explicația tocmai în asemenea profil stilistic.

După o formulă inițială (v. 1), ce are rost să deschidă acțiunea și s-o încadreze într-o manieră tradițională de a „zice" balada, lăutarul brăilean continuă cu repetarea intermitentă a verbului=*epanadiploză* (v. 2), procedeu folosit și mai departe (v. 5 și 6). Particulele („măre", „cît"), ce despart verbele, vizează o hiperbolizare a celor comunicate, o exagerare în sens exclamativ. Prezența acestui procedeu crește în valoare prin împletirea unei *anafore* (v. 2–3) cu o anadiploză (v. 2–3), dezvoltate în continuare printr-o *paranomasie anadiplozică* și *epiforică* (v. 3–4), adică o îmbinare de cuvinte sonore prin sufixele ce primesc („aiurea", „plaiurea") ca să continue apoi cu alte două *epanadiploze* augmentative (v. 5–6), ca să încheie, după interogația de rigoare (v. 7), cu *anafora* rostită dinstictiv, prin accentuarea fiecărei silabe (v. 8–9). Avem de-a face cu un *sistem retoric* nu rareori întîlnit în baladele cîntate de lăutarul brăilean.

§.47.12. Dacă un motiv ca Oaia năzdrăvană dă dovadă de echilibru în zicerea unui lăutar ca Petrea Crețul Șolcan, altceva se întîmplă cu alte subiecte, cum ar fi Meșterul Manole, de exemplu. În aceasta, ca și în altele, lăutarul abuzează de repetiții ca cele semnalate mai sus. Mai adăugăm că la acestea sar în ochi numeroasele clișee itinerante și clișee antapodozice care ilustrează și ele caracterul retoric *digresiv* al poemei. Acestora se adaugă numeroasele *sinonimii*, cuvinte care, deși au alt vestmînt grafic, desemnează aceeași noțiune, și mai degrabă una învecinată, fie verb, adverb ori substantiv ș.a. Un exemplu, tot din Miorița lăutarului Petrea Crețul Șolcan, este cel de mai jos, ilustrativ în această privință:

...Sînt trei veri primari, de *s-au domuit*,
Și ei mi *s-au dus* Și *mi s-au vorbit*,
*s-au dus* în ascuns Și *mi s-au șoptit*.

Dacă ținem seama că cele trei verbe semnifică același lucru, reluarea acestora mai departe sub formă exactă indică digresivitatea fără tăgadă a discursului folcloric. Dar în același timp, nu se poate pierde din vedere faptul, că ele și nuanțează expunerea.

§. 47.13. Sînt și numeroase *omofonii*, adică acele cuvinte (verbe îndeosebi, dar și substantive, adjective) care, deși îmbrăcate în altă haină grafică (au altă semnificație) sună armonios. Cazurile, deși mai rare, ori de cîte ori apar, contribuie la fluența poeziei și diversificarea ei coloristică.

§. 47.14. În același sens trebuie privită și mulțimea *rimelor interioare* din cîntecele poematice. Ele țin tot de fluența și armonia textului, fiind mai mult un aspect al relației dintre cîntăreț și textul retoric, dintre vers și melodie. Abundă în motivele zise de Petrea Crețul Șolcan, dar sînt prezente și într-o colecție, rămasă manuscris, a lui Nic. Densușianu, ceea ce înseamnă că procedeul ar fi putut fi caracteristic sfîrșitului secolului trecut.

### Despre caracterizarea eroilor

§. 48. Prin întregul excurs baladesc colportorii urmăresc să realizeze o cît mai palpitantă desfășurare în scopul de a cointeresa publicul la cele narate. Pentru aceasta se introduc noi și noi incidente prin care se imprimă intrigii o evoluție ascendentă, ce culminează într-un punct nodal, ca apoi să coboare către deznodămîntul așteptat cu interes. Concomitent cu aceste laturi ale expunerii complexe, colportorii mai săvîrșesc și altceva, care încununează măiestria lor artistică : o caracterologie cît mai diversă și cît mai adecvată a personajelor. Modalitățile de realizare țin de însăși arta lor proprie, de mijloacele expresive, enumerate mai sus, ca și de dialog și nu mai puțin și de o sumă de *clișee itinerante*. Acestea sînt utilizate nu numai în scop metodic, ca auxilii ale „zicerii". Rolul lor mai important constă tocmai în sublinierea unor trăsături morale și fizice ale eroilor, în caracterizarea unor momente-cheie ale acțiunii. Astfel că numărului impunător al figurilor de dicțiune i se adaugă un apreciabil număr de clișee „călătoare" ce fac împreună un tot stilistic baladesc complex. Constituite din unul pînă la zece — douăsprezece versuri, și acestea imprimă subiectului caracter digresiv. Locul lor în contextul fabulativ variază. Nu s-ar putea spune că vin în anumită ordine, dar nici că ele sînt chemate întîmplător. Ceea ce le indică poziția este tonul și evoluția acțiunii.

§. 48.1. Astfel, în *Meșterul Manole*, colportorii, ca să imprime tonalitate afectivă și reflexivă motivului, reiau un laitmotiv care străbate întreaga fabulație, ca un fir roșu,... *var și cărămidă, / că-i pustie multă, / că-i lucrare lungă...* Declamate pe un ton lent, distinctiv, ele vin să încarce țesătura epică cu o neliniște, cu ceva ce ține de destinul eroului, care avea să sfîrșească dramatic. Dintr-o altă sferă



fac parte însă versurile din *Corbea*: *...nalt la stat, / mare la sfat / și voinic cum n-a mai stat.*

§. 48.2. Dar clișeele au meniri diferite și multiple în încrengătura narativă a eposului. În legătură cu aceasta și structura lor sintactică variază. Semnalam cu alt prilej un clișeu rulant cu funcție gramaticală de *atribut*-**apoziție** ; dădeam ca exemplu versurile din *Chira*: *Chira Chiralină, / floare de grădină, / rumenă călină* (reluat de 6 ori). Dar aceeași situație au și versurile din *Badiul*: *Bădiuleasă, mult frumoasă,/ cu port de cîrciumăreasă,/ cu ochi de puică aleasă* (reluat de 5 ori). Clișeul apoziție are, pe lîngă funcția retorică, stilistică, și una plastică: *metaforică*, ca în cazul de mai sus, și uneori *hiperbolică*, ca de exemplu din *Miul Cobiul*. Dacă în ultimul avem o asemenea figură fundată pe numere (procedeu frecvent în eposul folcloric), cealaltă are o configurație metaforică : *Ianoș Ungurul, / Ianoș bătrînul*, / **barba cît brîul / bată-l tunetul.**

§. 48.3. Cea mai frecventă funcție a clișeului rulant este însă de *subiect*. Exprimat prin două-trei versuri, ale căror substantive sînt îndeobște la nominativ (dar și la vocativ), clișeul constituie nucleul narativ important. Fiind reluat de mai multe ori, are drept efect să îngroașe liniile episodice legate de eroul central ; formează astfel punctul de atracție al baladei. De obicei urmează după un vers interogativ : *cine se-ntunecă / și nu mai mănîncă ? Miul Cobiul...*, (G. Dem. T., p. 490, v. 2—3,5). Mai frecventă este cealaltă poziție; de a fi în fruntea frazei poetice : *Miul Cobiul... / dacă-mi auzia...* (*Ibid.*, v. 145) ; sau : *Miul Cobiul... / măre, ce-mi făcea...* (*Ibid.*, v. 197). În dependență, cum afirmam mai sus, de tonul narativ al baladei, forma morfologică a clișeului ia aspecte conforme acestuia, trecînd de la nominativ la vocativ. Astfel : *—d-alei Miule, / măi Cobiule, / știi cin' ne-a-ndemnat* ?

Asemenea poziții și evoluții sînt frecvente, dar și să impresioneze printr-un mare debit afectiv. Din aceasta decurg frazele poetice interogative-disjunctive.

§. 48.4 Tendința colportorului către latura afectivă a discursului baladesc se vădește în structura *clișeului* **predicat**. Modele ca următorul : *Miul ce-mi făcea, / Miul ce-mi dregea* (*Ibid.*, p. 490, v. 43—44) ; sau: *Murgul ce-mi făcea, / Murgul ce-mi zicea* (*Ibid.*, v. 77—78) îmbracă variate forme asemănătoare. Ele impun un ritm narativ vivace, accentul căzînd pe verb. (Vezi în acest sens numeroasele exemplificări din *Meșterul Manole*, ca : D, F, G, H, J.).

§. 48.5. O altă modalitate de caracterizare a eroilor o constituie dialogul. În altă parte arătam importanța acestui procedeu și particularitatea lui în epos, unde apare sub forma dialogului *antapodoză*.

Mai jos oferim cititorilor o sumă de clișee itinerante, drept ilustrare a ceea ce am sesizat prin expunerea noastră, la două poeme.

### Din clişeele itinerante

**1**

*Meşterul Manole* (p. 460–670)

**A**...*cei nouă zidari, / nouă meşteri mari* : a) v. 11–15 ; b) 34–38 ; c) 129–133 ; d) 234–235 ; e) 239–242 ; f) 284–285 ; g) 599–600 ; h) 650–653 ; i) 700–704 ; j) 759–760.

(Este cel mai frecvent clişeu ; ia forme diferite, fiind încadrat iniţial într-un segment amplu ; devine apoi subiect, mărginit la versurile de mai sus ; este reluat de 9 ori.)

**B**...*un zid învechit, / un zid părăsit, / de mult părăsit* : a) v. 23–25 ; b) 62–64 ; c) 83–85 ; d) 137–139 (reluat de 4 ori).

**C** *noiaş, purcăraş* : a) v. 46–49 ; b) 56–59 ; c) 73–74 ; d) 100–101 ; e) 116–117 (reluat de 5 ori).

**D** – *hai cu noi îndată....* : v. a) 67–68 ; b) 98–99 (reluat de 2 ori).

**E** *var şi cărămidă, / că-i pustie multă, / că-i lucrare lungă...* : v. a) 158–160 ; b) 176–178 ; c) 506–508 ; d) 527–529 (reluat de 4 ori).

**F** *Ziua ce-mi zidea / noaptea se surpa...* v. : a) 185–188 ; b) 194–195 (reluat de 2 ori).

**G** *Manole cum sta / şi de sus privea...* v. : a) 360–364 ; b) 405–407 ; c) 441–443 (reluat de 3 ori).

**H** *Doamne, Doamne sfinte...* v. : a) 372–375 ; b) 414–417 ; c) 449–452 (reluat de 3 ori).

**I** ...*doar s-o speria, / doar s-o mpiedica...* v. : a) 381–386 ; b) 425–429 (reluat de 2 ori).

**J** *Manole, Manole, / zidul rău mă strînge...* v. : a) 536–543 ; b) 560–564 ; c) 617–621 (reluat de 3 ori).

**L** ...*dar ei mi-o zidea, / zidu se-nălţa...* v. : a) 511–514 ; b) 547–550 (reluat de 2 ori).

**M** *Sfîntă monastire / pentru pomenire.* v. : a) 631–632 ; ) 657–658 ; c) 672–673 ; d) 710–711 ; e) 731–732 ; f) 751–752 ; g) 810–811 ; h) 815–816 (reluat de 8 ori).

**2**

*Oiţa năzdrăvană* (p. 435–437)

**A** *La Picior-de-munte, / pe dealuri mărunte...* v. : a) 1–3 ; b) 14–16 ; c) 79–80 (reluat de 3 ori).

**B** ...*cu trei dorojani, / feciori de mocani...* v. : a) 12–15 ; b) 69–70 ; c) 97–98 (reluat de 3 ori).

**C** *o oaie bîrsană, / oaia năzdrăvană...* v. : a) 33–34 ; b) 54–55 (reluat de 2 ori).

**D** – *oiţă, oiţă, / oiţă plăviţă...* v.: a) 44–47 ; b) 86–89 (reluat de 2 ori).

**E** ...*de s-au domnit / şi mi s-au vorbit...* v. : a) 74–76 ; b) 94–96 (reluat de 2 ori).



Capitolul III

## SIMBOLUL – TRĂSĂTURĂ FUNDAMENTALĂ A COLINDEI

În capitolul de faţă desprindem noi aspecte ale simbolului *convenţional*, pe lîngă cel din poezia enigmistică. De data aceasta îşi fac loc *simboluri animaliere* (ca leul, calul, cerbul etc.) ca şi *simboluri vegetale* (ca mărul, grădina cu florile, cununa etc.) toate constituind o modalitate de comunicare obiectivă, frecventă în poezia ce se face auzită în sărbătorile de iarnă. Fiecare din asemenea colinde sînt adresate persoanelor de diferite vîrste, posedînd un nucleu semnificativ, în virtutea căruia sînt organizate anumite structuri discursive asemănătoare. Izvorîte din variate realităţi ale vieţii (la nunţi, înmormîntări, petreceri), ele oglindesc în chip complex aceste medii. Realităţile sînt ridicate într-o zonă a fabulosului de aşa natură, încît aproape că nu se distinge unde sfîrşeşte una şi începe cealaltă, atît de subtil sînt conexate imaginile. Astfel, la înmormîntări (numai într-o anumită zonă), în locul celui decedat (fecior sau fată) este jelit („cîntat") *bradul* ; la nunţi este evocată *căprioara, floarea*, în locul miresei, după cum în colinda pentru fecior apare învăluit în mit şi legendă *cerbul, leul* etc., în cea pentru fata logodită apare ca semn încărcat de sensuri *furca, inelul* ş.a.m.d. Simbolurile devin, aşadar, un limbaj figurativ, convenţional, prin care se exprimă conţinuturi cu semnificaţii precise şi fixe, în limitele unor poezii festive. Uneori acelaşi simbol, de exemplu „ciuta" sau „cununa", circulă în poezii de nuntă ori în ale muncilor agrare, ca şi în colinde.

Dintr-o asemenea meşteşugire a comunicării – naturală, cituşi de puţin căutată – se încheagă anumite tipuri de structuri artistice. După cum vom vedea, limbajul plastic imprimă comunicării poetice un stil ornamental, iar sistemul retoric – discursivitate distinctă. Asemenea tehnică figurativă face ca poeziile din subiective să devină obiective. Sentimente de profundă tristeţe – la înmormîntări, de bucurie – la nunţi, de admiraţie – în colinde, să fie asociate de natura primordială a legendarului şi miticului. Explorînd asemenea zone, poeziile totuşi nu cad în mitologie, nu se cufundă în arhaic. Toate se menţin într-o sferă a unor creaţii mereu actuale, străbătute de fiorul unei arte contemporane, moderne. Şi aceasta datorită tocmai legăturii intime dintre cele două planuri : unul al conţinutului (real-fabulos) şi altul al expresiei, predominat de simbolul convenţional.

### A. Simbolul – factor stilistic ordonator

**§. 49.** Faţă de doină sau baladă, **colinda**, ca să corespundă anumitor funcţiuni potrivite momentului, cheamă la viaţă alte virtuţi ale cuvîntului decît categoriile citate. Avînd caracter de odă, fiind deci o poezie ce aduce elogii omului şi îndeletnicirilor sale, nu face uz numai de epitet sau metaforă, în sensul doinei de exemplu, nici de

hiperbolă ca balada. (Prin aceste afirmații, n-am dori să se creadă că citata categorie ar fi văduvită de limbajul metaforic colorat.)

Colinda aduce în prim-plan al expresiei simbolul. Colportorii recurg la asemenea modalitate de comunicare poetică tocmai pentru că *simbolul devine factor stilistic ordonator de noi și noi structuri artistice.* Nici într-o altă categorie folclorică nu apar, ca în colindă, atît de numeroase cuvinte figurative, fie din sferă animalieră, fie din regnul vegetal, ca unele menționate mai sus, sau obiecte și lucruri cu anumite sensuri pentru viața casnică: inelul, gulere, batiste etc. Altor categorii sociale, cum ar fi judele sau primarul, li se asociază simboluri ca: bîta sau cușma; ostașului i se rezervă drept simbol sulița și arcul; celor tineri căsătoriți, soarele cu luna sau pomii de vîrfuri împreunați.

Din enunțarea făcută, se observă cum simbolurile sînt alese pe măsura celor ce întruchipează anumite stări sociale, cu anumite funcții. Chemate la viață artistică în felurite moduri, asemenea însemne sînt așezate în centrul poemei, conferindu-i un mare grad de poeticitate.

Căror sensuri și limite formale se supun acestea toate și ce semnificații primesc de la o variantă la alta, cît de importantă este prezența lor în contextul poetic?

Odată cu răspunsurile date acestor întrebări, nu vom pierde din vedere faptul că simbolul este încadrat într-un sistem de procedee retorice (eufonice, sintactice) ce imprimă frazei poetice discursivitate și sonoritate, o fluență armonioasă. Uneori fraza devine eliptică și ermetică, tocmai fiindcă colindele — prin simbol — sînt poezii aluzive ce au drept rost să sugereze sentimente de admirație și dragoste pentru ființa căreia i se adresează. Și totodată nu vom neglija faptul că simbolul — limbajul plastic în genere — conferă acestor creații profil ornamental.

### Simboluri animaliere

**§. 49.1.** Ca să elogieze voinicia feciorului, colindătorii întruchipează o luptă a acestuia cu *leul,* animal absent din fauna țării noastre. Atunci cum se explică prezența acestuia atît de mare în poeziile de la Anul Nou? (Numai cele două colecții la care ne-am referit, Viciu și Drăgoi, cuprind un număr de 15 variante.) Desprins de orice ambianță religioasă, asemenea motiv își are rădăcinile înfipte în legenda biblică, din care autorii anonimi au preluat doar sîmburele eroic. Feciorul plecînd la vînătoare găsește leul adormit; îl trezește, angajează cu el o convorbire, ca apoi să înceapă lupta; învingîndu-l, îl aduce acasă, în sat, legat.

Din cîte se vede, ambianța în care se desfășoară fabulația este eroică, de un eroism însă de altă natură decît în balade. Deși avem de-a face cu o ciocnire între cei doi, momentele narative tind să ilustreze anumite laturi ale simbolului. Pentru aceasta, colportorii adoptă o altă frază poetică. În locul discursivității digresive, ca în baladă, întîlnim



o expunere — și aceasta retorică — fundată pe elipsă și parataxă, colinda fiind așadar expusă după un alt statut al enunțului.

**§. 49.1.1.** La o lectură a textelor acestor poezii se poate cu ușurință desprinde o perfectă ierarhizare a conținuturilor, în verigi distincte. Astfel:

A. **Enunțul tematic** se face din primul vers, ca de exemplu:

a — *June calu-și potcovește* (*Drăgoi*, nr. 107)
a' — *La porțile lu împărat / șede un june rezemat* (*Ibid.*, 24)
a'' — *Pleacă june la vînat* (*Ibid.*, 141).
a''' — *Strigă-n lume, strigă-n țară* (*Viciu*, B. LX)
— *Poruncit-a împăratul* (*Viciu*, LVIII).

În funcție de asemenea formulări (cu caracter fix), colportorii își iau libertatea să imagineze tablouri dependente de versul incipient, oferind acestora prilejul ca să întregească mereu poezia cu noi imagini. Astfel, după prima formulare, urmează versurile de mai jos:

*Cu potcoave de aramă, / cu cuie de sîrmă-ntoarsă* (*Ibid.* LVII, v. 56)
sau: *cu potcoave de molotru, / cu cuie de sîrmă-ntoarsă / ce la drumu-s ghimpuroase* (*Ibid.*, LIX, v. 5—8).
(Versurile aduc a ton baladesc.)

Un alt enunț incipient (din a'') invită pe colportori la crearea altor versuri, de data aceasta în ton idilic:

*pe-un picior de munte-nalt...*
*prin fînați / pînă-n braț,*
*și prin grîne / pînă-n brîne,*
*pe-o vîlceoară / limpezeoară*
(*Drăgoi*, nr. 141, v. 7—9).

Asemenea segmente, frecvente în colindele populare, izbesc prin coerență eufonică. Rima interioară, cu diferitele capacități eufonice ale limbii vorbite creează textului o sonoritate atrăgătoare, în stare să miște pe ascultătorii adunați în jurul mesei festive.

Odată consumat enunțul tematic în limitele de mai sus, urmează, cum este firesc, un:

B. **Argument**, formulat în termeni ca următorii:

a — *nime-n lume nu-l vedea-re, / numa dragă maică-sa-re*
a' — *și se cere la vînat*
a'' — *găsi-mi leul d-adormit*
a''' — *să ne-aducă-un leu legat.*

Ideea fundamentală astfel exprimată, are loc un:

C. **Dialog** (convențional):

a — *taci, maică, taci tu, dragă*
a' — —
a'' — *Măi voinice, voinicele, / tu pe aici ce-ai căutat*
a''' — *Scoală, leu, / fratele meu.*
— *Ce-ai cătat, june!, pe-aicea...*

Ca după aceea, între fecior și leu, să aibă loc:

D. **Lupta.**

Colportorii folosesc în asemenea context cele mai tipice mijloace de exprimare retorică: anafore, epifore, anadiploze, versuri paralele, figuri de repetiție, eufonice, reușind să imprime motivului valoare recitatorică:

**Ori** *în* **puști** *să ne* **împușcăm**
**ori** *în săbii ne tăiem*
**ori** *în* **luptă** *ne* **luptăm?**

*Grăi june către leu.*
*— Ba-n* **luptă** *să ne* **luptăm.**

Și...*se luară, se luptară, / Se luptară o zi de vară*; aduse june pe leu; *Cum adusă / jos mi-l pusă*; îi „țipă" zgarda în cap și *jos la țară mi-l lua* (*Drăgoi*, nr. 14).

Cum e firesc, pe linia motivării narative, momentul luptei devine central. Înfruntarea celor doi, deși variază ca modalități de expunere, în toate variantele feciorul este cel care biruiește și aduce în sat leul legat de zgardă; alteori vine cu leul călare (o imagine curentă în stampele medievale) sau îl aduce sus, legat pe cal.

De ce se încheie astfel colinda? Fiindcă fapta are o:

**E. Semnificație simbolică,** aluzivă, motivată prin riposta următoare dată de leu:

*— Nu grăbi să-mi iei viața,*
*ci mă leagă-n curea neagră*
*și mă scoate jos la țară,*
*jos la țară-n tîrgul mare,*
*pe ulița grecilor,*
**de-ți fă falǎ fraților**

**și cinste părinților**
*c-ai prins leu nevătămat,*
**nici** *de sabie tăiat,*
**nici** *de* **pușcă, împușcat,**
**numa în luptă luptat.** (*Viciu*, B. LVI, v. 45–46).

În alte variante, asemenea tablou final este exprimat poetic prin altă imagine:

*Cine pe june-l vedea-re,*
**pe maică-sa fericea-re:**
*— Ferician de maica-sa-re*

*ce băialu* **și-o scăldatu,**
**și-o scăldat** *ș-o-nfășalu,*
**de-i aduce leu legatu.**
(*Drăgoi*, nr. 83).

Cu toată varietatea incidentelor, sensul simbolic rămîne același: *elogierea feciorului voinic, năzdrăvan.* În nici o altă categorie folclorică nu funcționează mai bine, ca în colindă, mecanismul dintre cele două planuri: *funcțional* (întruchipat din imagini legendare) și cel al *semnificațiilor.*

**§.49.2.** Un alt simbol, și acesta frecvent în pozițiile festive de la sărbătorile de iarnă, este al *calului*. Colinda, adresată tot feciorului, dezvoltă fidelitatea animalului față de stăpîn și destoinicia cu care acesta este înșeuat și înfrînat de celălalt, împărțirea aceluiași destin în lupte etc.

Expunerea motivului se face după același statut delimitat mai sus: pe de o parte nararea unor incidente, a unui plan fabulos, întruchipat cu vădit sens simbolic aluziv, înlănțuit, pe de altă parte, cu o sumă de procedee cu vădită finalitate retorică.

Ne referim mai întîi la o colindă (Viciu, B. VI), al cărei segment inițial este înrămat într-un mare număr de reluări în scop persuasiv:



*Ion* **bun** *voinic /... El* **bun** *cal că mi-și avea*, constituie versul-enunț tematic, după care urmează argumentul introdus după tipica discursivitate a colindei:

**De ținut** *cu ce-l* **ținea**? / **De-adăpat** *cu ce-l* **adăpa**?

Unor asemenea reduplicări în geminație, ce-și au rostul lor stilistic, se adaugă o sumă de sonorități (rime interioare, isofonii) ca următoarele:

*Cum l-adapă / în grajd îl bagă / Și nu-i* **place** */ cum* **se-ntoarce...**

Stăpînul simulînd că ar vrea să-l vîndă, animalul îl previne:

*Numa-mi cere prețul mieu* : / **nouă cară** */ cu* **săcară**, / **nouă buți** / *cu bani* **mărunți...** (v. 16 — 20).

Hiperbola întruchipată armonios și după cea mai autentică modalitate a stilului oral se încheie cu versurile aluzive, ce vor să sublinieze voinicia celui colindat, formulate și ele în aceeași manieră retorică (o manevrare în text a aceluiași cuvînt — o epanalepsă):

*Cînd cu turcii* **ne-am bătut**,
**ne-am bătut** *și ne-au* **bătut**,
*și-n mare ne-au aruncat*
*și nimic nu ți-ai udat...* (v. 23 — 26).

**§.49.2.1.** Motivul de mai sus mai revine într-o altă variantă: *Calul lui Ion* (*Ibid.*, B. LV). Argumentul variază ca limbaj:

**Sări** *ici*, **sări** *cipcea*, / **sări-n** *curlea soarelui*; / **nu-i plăcu cum îi juca.** (v. 6 — 8).

Din cîte se remarcă, expunerea materiei se face în aceeași ambianță retorică (a epanalepsei); se mai adaugă variantei un lexic poetic compus din cuvinte rare, unele fără sens — cel puțin pentru cititorii de astăzi —, altele dialectale, toate imprimînd discursului un mare grad de plasticitate ca de ex.; **bulzu** *mării s-a-***mbulzit** /... *pe-un* **sulbuc** *mare de pește* /... *pe cornul* **dalăchiei** /... *pe* **tureacul** *cizmii.* (Cuvinte goale și dialectale imprimă notă particulară.)

**§.49.2.2.** Ca să ilustrăm și mai bine mecanismul fictional și sistemul retoric al unor asemenea poeme folclorice, ne mai oprim la alt motiv, în al cărui miez este așezat tot simbolul calului. Este vorba de *Trei jocuri* (Viciu, B. XI). Colinda începe cu o frecventă formulă repetitivă:

a. *Colo* **sus,** *Doamne, mai* **sus**
b. **aude-se,** *ce* **se aude?**
c. *Sînt* **tri jocuri** / *în* **tri locuri.**

d. *Da-n tot* **jocul** *cine* **joacă?**
e. **Joacă Ion, bun fecior.**

Din cîte se observă, colportorii cheamă la viață poetică un fapt banal în viața cotidiană a maselor: jocul. Ceea ce conferă faptului poezie sînt mijloacele de comunicare, și acestea elementare: o sumă de repetiții sintagmatice, prima (în *a*) despărțite doar printr-o interjecție (geminație); altele, reduplicări verbale (*b*); apoi repetiții etimologice (parigmenon, în *d*); armonii paronomazice (în *c*); pentru ca în sfîrșit, să fie schițat un prim aspect al enunțului tematic exprimat printr-un vers anadiplozic (*d/e*).

Ca în atîtea alte exemplificări, și aici se vede, într-o mare măsură, arta autorilor anonimi de a folosi o sumă de virtuți ale limbii vorbite, drept comunicare poetică. Asemenea modalitate crește în valoare cu cît intenția de a face poezie nu este căutată, forțat inventată. Spontană, exprimarea devine firească.

În continuarea celor de mai sus, colportorii introduc — ca în multe motive — dialogul aparent: o convorbire cu animalul, de mare efect stilistic. Prin asemenea modalitate se dau la iveală înseși semnificațiile poemei, de poezie aluzivă cu conținut erotic:

*— Ho, ho ho, murguțul meu,*
**rabdă-te** *tu* **nemîncat,**
**nemîncat,** *neadăpat,*
*cum* **mă rabd** *eu* **nensurat.**
(v. 10 — 13).

Mulțimea de procedee retorice, semnalate mai sus și întîlnite și în ultimele versuri, colorează expunerea unui fapt cotidian, cu adînci semnificații dezvăluite de ultimul vers.

**§.49.2.3.** În alte variante, feciorul apare în postură fabuloasă. Își strunește calul...

**După** *soare* / **cînd** *răsare,*
*după* **lună** / *cînd e* **plină**
*și-l întoarce-n curcubeu...* (*Drăgoi*, nr. 82, 101).

În alte variante, calul sare în „curtea" sau „pe luncile soarelui", imaginația colportorilor fiind în largul ei cînd fabulează. Ambianța fastuoasă în care e proiectat animalul, în zone mitice, servește tocmai la înscrierea ideii tematice aluzive:

*Nime-n lume nu-l vedea-re,* / **numa-o fiică bălușea-re.**

Cît de capricioasă este fantezia colportorilor de literatură folclorică se mai vede și dintr-o altă variantă la același motiv. Prima parte o constituie imaginea fastuoasă a pomului strălucitor ca soarele, în al cărui vîrf ciripesc două turturele; aluzia este dezlegată pintr-o metaforă „infirmată":

*Da' nu-s două turturele,*
*că-s vreo două jocurele;*
**de fete și de neveste,**
**de junei cei făloșei**; dar...
*numai unul nu-i cu ei.* (v. 6—8).

Acesta își strunește calul prin ceață și-l îndeamnă și el să rabde...; și colinda încheie cu versurile de mai sus (cf. Drăgoi nr. 137).

**§.49.2.4.** Mai semnalăm o variantă la același motiv, în care feciorul apare în postura cavalerului medieval. Călare pe murg, cu șoimi și ogari, gonește calul la „o dragă ibovnică". Dragostea tăinuită este dată la iveală de o altă fată, pe care acesta o amenință cu cuvintele pline de înțeles.

**Eu cosița ți-oi tăia-o,**
*sus în vîrf ți-oi ridica-o,*
*de ți-or bate-o vînturile*
*ca pe ficiori gîndurile*
**cînd li-i vremea de-nsurat**
**la fete de măritat!**
(*Viviu*, B. XVIII, v. 44 — 51).



Astfel dusă convorbirea convențională, fie cu animalul, fie cu „boieri" ori cu „fata Gurgiuveancă", conferă poemelor nu numai mișcare epică, dar și un farmec propriu unei poezii dezvoltată într-o cultură de tip arhaic. (Mai vezi și alte motive, la: Drăgoi, nr. 10; Cucu, 60, 80; Viciu, B. XX—XXII, XXXIII.)

**§.49.2.5.** Există colinde, cu deosebire în Muntenia, în care tînărul pleacă la vînătoare, călare pe cal, cu *șoimi* în mînă (G. Dem. Teodorescu, p. 62). Imagine altminteri întruchipată decît cele de mai sus, și ea răspunde pînă la urmă aceluiași rost stilistic. Căci șoimul întîrziind în zbor, stăpînul vrea „să-l sluțească", calul însă îl consiliază să nu facă așa ceva, întrucît...

*la curte vei merge, / călare pe murgul, / pe umeri cu șoimul.*

Iar Domnul, cînd îl va vedea, l-o dărui: **cu-un caftan de Domn** (v. 97—98). (Narațiunea, cu întreaga-i ambianță și încheierea semnificativă, ne duce la concluzia că asemenea poeme vor fi luat naștere în ambianță medievală de curte.)

O variantă (Drăgoi, nr. 72) aduce imaginea „șoimelului" care vrea să-și facă cuib „într-un mălin verde". Este prevenit de „jupîneasă" că-i va fi stricat. Totuși „cest fecior de domn" se plimbă cu „șoimul pe mînă", iar poezia este închinată tocmai celei ce-l avertiza de pericol.

Într-un „colind de fereastră", colindătorii aduc imaginea a „doi vulturi se bat printr-un mic norel". (G. Dem. Teodorescu, p. 68).

**§.49.3.** Un alt simbol-clișeu, des întîlnit și acesta în colindele românilor (ca și ale unor popoare vecine) este al *cerbului*. Colportorii, avînd în minte natura fizică a animalului (cerb, leu, cal), ca și modul său de viață, întruchipează, cum e și firesc, subiecte cu conținuturi poetice diferite. Unele expun, la modul monologic, aspecte din viața acestuia; altele, cufundate în legenda mitologică, adoptă dialogul convențional, evoluînd către poema eroică.

**§.49.3.1.** Sensibil, cerbul presimte că va fi săgetat: *...lare se-ntrista, / el iarbă nu-și paște, / nici mugari nu-și rupe, / nici apă nu bea.* Îndemnat de mamă-sa să coboare jos la livezi și la izvoare reci, este vînat de feciorul „frumos"; e satisfăcut, fiindcă *El mi-o fi stăpîn* (Drăgoi, nr. 11).

Întreaga poemă încîntă prin descripție și prin cadrul idilic ornamental. Ea devine însă plină de sens; fiind cîntată la casa cu „fecior", cerbul este asociat de chipul feciorului și el mîndru, frumos, vrednic să stăpînească.

**§.49.3.2.** Asemenea sensuri rezultă mai pregnant din unele variante culese de G. Dem. Teodorescu (p. 64 — 68; patru la număr) sub numele de *Cerbul Runcului*. Expunerea evoluează către o turnură baladescă. Cerbul codrului sta:

*și-se-ngîmfa*
*și se lăuda...*
*că el își întrece*
*cu coarnele lui*
*fala bradului*
*și cu fuga lui*
*zborul șoimului*
*și cu mersul lui*
*fuga calului.*

Cutare fecior (se indică numele celui căruia i se cîntă colinda), călare pe cal mîndru și însoțit de „șoimei", și „o droaie de cîni", ca unul care pleca la vînătoare, întîlnește cerbul.

Cu toate că enunțul tematic rămîne ca în motivul precedent, latura semnificativă este sporită prin noi atribute: tînărul nu este numai voinic și destoinic, ci și **mîndru**.

**§.49.3.3.** Motivul cerbului evoluează în alte variante către o poemă cu vizibile aluzii erotice. Animalul se roagă să nu fie săgetat.

**Simboluri vegetale**

**§.50.** Colportorii anonimi, în loc să cînte la modul direct, pe tinerele fete în care mijesc dragostea ori gîndul de căsătorit, evocă **grădina cu florile**, în care:

*suntu-mi* **flori** *de toate* **flori**, / *da ca* **una** *nu-i nici* **una**, / *ca Mărie fată bună !*

Reluările, curente și în aceste poeme, au tîlcul lor. Se observă finețea în limbajul, în care autorii anonimi excelează, nuanțările de sensuri (diaforă) și tonuri ale unor cuvinte armonioase. Toate conferă și acestor poezii valori artistice superioare, ceea ce lasă să se înțeleagă că la mijloc trebuie să fie o străveche tradiție lingvistică, că numai de-a lungul multor secole s-a putut ajunge la o șlefuire a cuvintelor și la o innobilare a lor.

Simbolului de mai sus, astfel introdus, îi urmează un admirabil portret făcut tinerei fete, gătită mîndru, „cu argint pînă-n pămînt" și „cu aur pînă-n brîu", îmbăiată în „lapte dulce" și înfășurată „în flori de măr". Atributele, și ele încărcate cu profund sens simbolic, au drept rost să pregătească încheierea poemei, exprimată printr-o comparație, amplă, de tip homeric: ca ea să fie dragă „pruncilor", așa cum le place juncilor „otava", berbecilor — „sarea", boierilor — „vin roșu" și copiilor — „mărul roșu" (Viciu, B. XXXII).

Se mai observă și în cazul citatei poeme finețea cu care autorii anonimi împletesc planul obiectiv fabulos, constituit dintr-o lume vegetală, cu al doilea: al expresiei, colorat subiectiv, ca pînă la urmă colinda să se înscrie într-o admirabilă poezie erotică.

**§.50.1.** Procedeul devine normă în modelarea altor variante. În *Măria prin grădină* (Viciu, B. XXXI), înnoirile pe linia simbolului exprimă mai subtil sensul aluziv al poeziei. Plimbîndu-se prin grădină, fata zări o „rujă":

*Tinse mîna ca s-o rupă*, / *ruja* **grăind îi grăise** : / *nu mă rupe, Măricuță...*

„ruja" se roagă să o lase „că mai frumoasă m-oi face" și numai atunci cînd va înflori s-o rupă; iar dacă nu i-o plăcea, abia atunci s-o arunce. Sensul e vădit aluziv.



Poezia citată dezvoltă o idee comună cu a motivului „Lupta voinicului cu leul". Învins, acesta urma să devină emblemă pentru vitejia feciorului, ca și floarea pentru fată: *emblemă* pentru frumusețea ei.

Într-o altă variantă, planul simbolic devine mai clar exprimat printr-un dialog convențional dus între rujă și fată. Cea dintîi dorește să fie dusă: „...un'se joacă jocurile"; să fie pusă „...Cum în fruntea dansului, / să facă față ochilor"; căci feciorii mîngîind-o:

*astăzi, mîne și poimîne,/ mîngîia-le-or și pe tine. / și* **te rujă veselește.** (*Drăgoi*, nr. 49).

**§.50.1.1.** Cît de puternică este tradiția simbolului florii, și totodată cît de mare este capacitatea de invenție a maselor, se observă și din motivul *Pe luncile-soarelui* (Viciu, B. XXVII). Avem de-a face cu aceeași temă de mai sus, diversificată doar, de data aceasta într-un mod cu totul original. Fetele nu se mai plimbă prin grădină, ci într-un spațiu de-a dreptul fantastic. ... *luncile s-au noroit, / prin noroi* **flori au ieșit**; fetele ducîndu-se să le culeagă, sînt întîmpinate de feciori. Din dialogul șăgalnic ce se înfiripă între toți și toate, se profilează un admirabil tablou idilic, în care simbolul vegetal evoluează către o imagine conexă, străbătută de fiorul naiv al dragostei.

**§.50.2.** Aceeași temă, a dragostei mijinde, este subtil exprimată sub forma **visului**, devenit în cadrul acestor creații, simbol-clișeu erotic. Astfel tînăra fată visează că:

*Un* **foșmîntu mohorîtu**, / *sta pe calme* **pilhoitu**, / **pilhoit** *bine croitu...* că mai avea: / **O cunună**-*nvrăstățată*... / **un inel** *în cornuțelu*, / *pe cel deget mititelu...* (*Drăgoi*, nr. 104)

Mamă-sa tălmăcindu-i visul, îi spune:

— „foșmîntu mohorîtu" = *socru-tău cu soacra-ta-re*
— „cununa-nvrăstățată" = *cumnată-ta-re*
— „inel în cornuțelu" — este ție *bărbățel*.

Modalitatea de expunere, deși asemănătoare celor de mai sus, capătă nuanță mai proprie, ilustrînd în chip concludent: a) planul *dublu* al colindei și b) *funcția ordonatoare* a simbolului. Motivul se încadrează către un tip mai aparte de colind *emblematic*.

**§.50.2.1. Cununa** reprezintă un alt simbol, frecvent în astfel de poeme, cu un rost precis: acela de a fi clișeu ordonator unor tablouri potrivite altor momente din viața tinerei fete: la logodnă sau căsătorie. Structura devine mai complexă, de cunună fiind asociate **mărul** și **părul**, simboluri cu rădăcini erotice străvechi; **inelul**, ca simbol al legăturii celor doi.

În *Doi meri adăliori* (Viciu, B, XLIII; ultimul cuvînt semnifică, poate, „înfrățiți") șade o fată dalbă și „tot învrîstă la cunună (împletește) și se roagă mărului să-și aplece vîrfurile ca să rupă „niște mlădițe", pentru „cununa de cununie". Poema sfîrșește cu cuvintele, și ele pline de înțeles pentru grupul familial, în care se face auzită colinda:

**Fete mari de-a mărita** *făr' prin străini și vecini;*
*prea departe nu le-om da,* *pe la oameni de cei buni.*
(*Drăgoi*, nr. 1).

**§.50.2.2.** Un motiv adiacent celui de mai sus, dar plin de noutate, este al fetei întîlnită de „tri juni / ca tri păuni":

*Unu-i ceru* **măr** *de* **sîn**, *d-altu-i ceru* **cununița**,
*unu-i ceru* **inelușu**, (*Viciu*, B. XXX, v. 18—20).

În alte variante, pe lîngă acestea, fetei i se mai cer: „batista", „mîna" etc. (cf. Drăgoi, nr. 75, 129; Viciu, C. 94).

Lucrurile ca și vegetalele solicitate sînt încărcate de semnificații pentru viața sufletească a tinerilor: *măr* = simbol erotic (dragoste); *inel*, *cunună* = simbol al legăturii dintre doi tineri.

Dialogul purtat între fată și „pretendenți" imprimă vivacitate, un ton dinamic, narativ. Altfel, în general, colindele „de fată" sînt statice, ca unele ce evocă, prin tablouri de natură, dragostea naivă la modul idilic.

**§.50.2.3.** Amintim aici, ca simbol—însemn al rodniciei pămîntului—tot *cununa* din „Cîntecele de seceriș". Faptul că ea este purtată de o fată logodită capătă semnificații adînci.

**§.50.2.4.** Am înfățișat mai sus colinda de fecior exprimată prin simbolul cerbului sau a bourului care înoată în marea fără margini și care aduce între coarne leagăn cu fata ce brodează. În alte variante apa aduce brazi, în care stă fata ce „chindisește":

*la* **altițe** *femeiești, / la* **steaguri** *împărătești / la* **gulere** *voinicești.*

Imaginea constituie un tablou global al nunții în pregătire, exprimată simbolic prin darurile și însemnele acesteia (steaguri, gulere etc.). Scurta poezie se încheie cu versurile:

*Ana să se veselească, /* **O cunună** *să gătească /*
(*Viciu*, B. LII; cf. *Ibid.* LI).

**§.50.3.** Că astfel de tablouri devin procedee ușor de manevrat, se observă dintr-un alt motiv: *Stratul de busuioc*. De data aceasta înoată printre flori „boul sur", purtînd între coarne pe „Ana fată de împărat", care și ea pregătește „năfrămi împărătești". Interesante sînt și modulațiile retorice (anadiploze, anafore), ca și semnificațiile limbajului, ca de exemplu:

*Da' cărarea cine-o* **face?** **Poartă**-*un* **leagăn** de mătasă.
**Face-o face-o,** boul sur... *Da'n* **leagăn** *cine-i culcat ?...*
*Dar în coarne ce mi-și* **poartă** ? (*Viciu*, B. XLV).

Fata (căreia i se „închină" colinda) nu dorește:

*Făr'pe* **voinicul** *de-asară, / că stă-n poartă răzemat.* (*Ibid.*, XLVI; cf. XLVII).

**§.50.3.1.** Într-o variantă a acestui motiv (G. Dem. T., p. 85), apare o imagine nouă: copacul straniu („verde iervant"?; „roșiu călin") la marginea mării, iar la rădăcina lui stă „fata logodită", pe pat de scînduri, alături cu „Voinea-al meu". În depărtare se vede venind „neagră corăbioară", „cu greci negustori" și „baș-țarigrădeni" = alaiul de nuntă. Prin tonalitate și o înșiruire strînsă a unor evenimente, colinda din idilică și statică devine mai mult dinamică, eroică. Faptul este explicabil prin aceea că s-a dezvoltat într-un spațiu propriu prin excelență eposului, spațiul dunărean.



**§.50.4.** Revenim cu noi laturi asupra simbolului *mărului*, despre care aminteam mai sus.

O imagine a „merilor d-aliori" este întîlnită în colinde adresate tinerilor „însurăței" (G. Dem. T., pp. 77—81). Versuri ca:

**doi meri** *nalți și minunați, / de tulpini cam depărtați, / la vîrfuri* **amestecați**

devin clișeul organizatoric al unor scurte narațiuni ce vor să exprime dragoste, bună înțelegere. Sub pom este așezat patul în care dorm cei doi căsătoriți peste care ning florile de măr (vezi Viciu, B., XCVI, XCVII).

În unele variante, de vîrful celor doi meri atîrnă leagăn de mătasă, în care „doamna" stă și „chindisește" (brodează) la „zăbune albe" (G. Dem. T., p. 79). Cum imaginea este proprie altor colinde (a cerbului = de fecior), ne gîndim că la mijloc nu poate fi vorba decît de interferențe, frecvente în literatura folclorică.

În colecții întocmite mai recent, motivul este foarte des întîlnit (cf. Cucu, pp. 75, 76, 78, 80, 82). Dar în locul unei poeme expuse dialogic și în tonul unei narațiuni eroice, subiectul este redus la nucleul simbolic, fiind înșiruit eliptic, uneori prin fraze nominale, alteori păstrînd factura retorică, redusă însă la un sistem de anadiploze ori anafore. Ceea ce denotă o fază ultimă în evoluția motivului.

**§.50.4.1.** O altă imagine a aceluiași simbol este a *Mărului edenic* (Drăgoi, nr. 30, 45, 94), colindă „închinată" bătrînei gazde. Versuri ca următoarele devin nucleul organizatoric al poemei:

**Ferice, ferice,** *Din mijloc de mese,*
*de-un boier bătrîn,* *măru-i mărgăritu,*
**locuț bun** *ce-mi are,* *mîndru-i de-nfloritu,*
**locuț bun** *în rai,* *florile-s d-argintu,*
*unde-s mese-ntinse...* *merele-s de aur.*
(nr. 45, v. 1—7, 12—16).

Reluate și conjugate variat, versurile exprimă starea de beatitudine a celui ce și-a făcut datoria în viață, prin muncă și omenie.

Un tablou surprinzător prin asocierea a două zone atît de opuse este al „mărului" crescut la margine de „mare".

Imaginea pomului este fabuloasă:

*Mîndru-i mărul rămuratu,* *cu vîrșoare sus pe soare,*
*cu ramurile în pămîntu,* *cu d-odrese jos pe mare.*

Este prevenit de apă să-și strîngă ramurile, dacă nu, vor fi rupte, iar locul va fi arat și semănat cu „flori vînăte mohorîte".

Și în asemenea poeme întîlnim același mecanism ficțional: o expunere puțin obișnuită, de data aceasta imaginea fabuloasă a mării care

vorbește cu pomul de la marginea ei, ca în final să fie introdus simbolul aluziv:

**fete *la flori or veni-re,* hai mai mică, mai voinică.**
**eu din fete m-oi alege,** (*Drăgoi,* nr. 84)

### Alte simboluri

**§.51.** Într-un apreciabil număr de colinde, numite *profesionale*, se aduc elogii unor membri ai comunității sătești, care îndeplinesc funcțiuni: de „jude" sau „birău" (primar), de „preot"; sau sînt elogiate profesiuni: de „cioban", sau stări: de „văduv", de „văduvă", și chiar de „sărman". În cazul acestora simbolul devine simplu semn dinstictiv, fără să evolueze către o fabulație, ca mai sus. Astfel pentru cel dintîi este „bățul albuț" sau „cușma". Expunerea poemei se face la modul direct. Astfel stînd în poartă, rezimat în „băț", jupînul „birău" vorbește cu un stol de „porumbași" despre „bou", „cal", despre „omul bun", care muncește și binecuvîntează viața plină de împăcare în muncă (Viciu, B. LXXVII; cf. XCIV). În colinda dedicată păstorului, „dalboșul păcurariu" este lăudat că are oi multe: „cîte-s floricele, / atîtea-a miorele" (*Ibid.*, CI); se narează episoade, cum ar fi al îmbolnăvirii oilor (*Ibid.*, CII); evocă multele necazuri aduse de îndeletnicire (*Ibid.*, CIV–CVII).

Din cîte se vede, tematica este mereu racordată la realitățile vieții; ambianța bucolică, idilică, rămîne aceeași, a unei poezii descriptive, pitorești, spațiul fiind o geografie a țării: „colo sus, pe după deal" (*Ibid.*, CII), „pe sub deal de pomișori" (*Ibid.*, CIII); „sus la munte" (*Ibid.*, CVI), peste tot pe unde pasc turmele, ciobanul este uneori „sfîntul soare / cu soru-sa mai mare". (Știm din alte motive că astrul are „grădini", „lunci" în care „junele" își joacă calul etc.)

**§.51.1.** În finalul acestui paragraf, mai enunțăm cîteva din simbolurile și emblemele potrivite diferitelor subiecte și categorii sociale:

— pentru „vătaf" = murgul > sare în mare
(*Viciu,* B. LXXXI)
— „sor" și „frățior" = *turma* > a) nouri—pețitori
b) păscut—muls
(*Ibid.*, LXV–LXVIII)
— „catană" = stoluri de voinici > chivără
(*Ibid.*, III, IV)
— „tată" cu trei fii = plugărel > cîmp, livezi, holde
păcurariu > oi
popă > biserică
(*Ibid.*, XCII)
— la „oricare" om din sat = haină fastuoasă > imaginea raiului.



## B. Subtipuri ale discursului simbolic
### Structuri artistice

Lectura textelor folclorice ne pune în față un mod complex al maselor în elaborarea unor coduri poetice. Căci dacă în baladă ne întîmpină un sistem retoric adecvat tonului, o discursivitate ce satisface înseși aspirațiile publicului, iar în doine avem de-a face cu o sintaxă poetică și un statut al limbajului metaforic în stare să comunice emoții, în poezia de ceremonial (în orațiile de nuntă sau cîntecele funerare, în colinde), facem cunoștință cu o adevărată gîndire simbolică și alegorică.

După circumscrierea celor mai frecvente simboluri din colinde, în capitolul de față ne propunem să arătăm cîteva din căile urmate de colportori, în virtutea cărora ei organizează structurile artistice, luînd forma unor discursuri coerente.

Natura acestora este desigur, în raport direct cu momentul festiv și funcția categoriilor, dar ea depinde, în același timp, și de atitudinea adoptată de colportori pentru modul de comunicare a subiectului. Astfel în unele poeme ne întîmpină rostirea *monologică* a unuia sau a unei grupe întregi (de colindători). În altele respectivii colportori, așezați față în față, expun materia la modul *dialogic*. De cele mai multe ori are loc o convorbire convențională. Asemenea modalități solicită procedee specifice, ceea ce face ca să avem un apreciabil număr de structuri stilistice variabile, încît oricît de puternic ar fi modelul în acest gen folcloric, el este depășit mereu de o continuă tendință inovatoare.

O analiză din asemenea perspectivă — a tipologiei, ne va conduce la identificarea anumitor structuri poetice.

### Discursul monologic
### Structuri idilice

Oricare ar fi natura discursului, poezia de ceremonial este prin excelență idilică. Desigur că acest caracter este nuanțat, îngroșat mai mult sau mai puțin, în raport direct cu momentul festiv și modul de comunicare. Anumite circumstanțe impun un anumit registru cuvîntului.

**§.52.** Discursul monologic, predominant în colindele „de fată" (ca și în unele cîntece funerare) duce la configurarea unor structuri artistice de esență bucolică. Sînt evocate „stratul de busuioc" și „grădina cu florile", prin care se plimbă Maria sau Ana; culegînd și „alegînd" flori, împletesc o „cununioară", simbol al celei aflate în preajma căsătoriei; aceleași ființe se plimbă pe sub meri și culeg fructele, simbol al dragostei, bun prilej pentru colportori să comenteze în final că așa cum cresc merele, cresc și fetele iar ele dacă „cresc, străinii le îndrăgesc". Se remarcă, din cele expuse, cum autorii anonimi cheamă la viața poetică imagini ale lumii înconjurătoare, de care asociază sentimente ce frămîntă inimile celor tineri. Poezia excelează în tablouri picturale, vii, încărcate de adînci semnificații.

Colinda (ca orice poezie folclorică) are un schelet modelator ; numeroasele variante acomodează, la nesfîrșit, imagini dintre cele mai variate, multe luate din viață, cum sînt cele la care ne-am referit ; altele însă au în esența lor simboluri legendare, mitologice. Dintre acestea se remarcă imaginea *mării*, deosebit de plastic înfățișată : *„...Da de mare țărmuri n-are / țărmurile-mi bat munții“.* În imensitatea apei înoată : *„...Boul sur cu coarne suri, / Dar în coarne ce mi-ș' poartă ?* **Un legănel** *d-aurel“*, în care stă fata și brodează la **„gulere împărătești“**, la **„năfrămi“**etc. (Drăgoi, nr. 18).

Poema fiind cîntată la „fată“, simbolurile subliniate au același rost semnalat mai sus. Cititorii rămîn plăcut surprinși de tabloul fastuos creat de autorii anonimi, care dau dovadă în permanență de o mare capacitate imaginativă și simț artistic și, mai cu seamă, de stăpînire a unor figuri stilistice, către o cufundare în alt ev prin termenii arhaizanți.

**§.52.1.** Cu toate că tipul discursului rămîne același, monologic, registrul cuvîntului capătă altă turnură, uneori mai alertă, datorită procedeelor retorice unor figuri proprii dicțiunii, cum ar fi anafora, anadiploza, epifora.

Ca să sublinieze anumite stări sufletești, colportorii reiau, fie la începutul sau sfîrșitul versurilor, fie prin încrucișarea acestora anumite sintagme, ca de exemplu :

*Și te* **scoală**, *cest domn bun*, **feții** *tăi și* **fetele**,
**scoală** *și pe* **feții tăi**, **fete** *mari...* (*Viciu*, A. XIII, v. 1–5).

Prin anafore (repetarea primelor două hemistihuri) și anadiploze (ultimul de la un vers, încrucișat cu primul de la următorul) discursul monologic evoluează către o tonalitate afectivă. Colinda fiind poezie aluzivă repetițiile retorice creează o stare de persuasiune necesară, ca ideea să devină mai limpede exprimată prin cuvintele — *simboluri*, frecvente în asemenea poeme.

Într-o colindă, *Negri-și vînători*, ne întîlnim cu asemenea distincții stilistice. Începe cu formularea curentă a enunțului tematic : De roagă-se roagă / Negri-și vînători / să-i sloboază jos... cu cerbul care duce între coarne „cunună de flori“. Se întreabă :

**Cununa** *am lua-o*  **armele** *le-om lua* ;
*d-în dar cui vom* **da-o** ?  *d-în dar cui* **le-o da ?**
*Da' noi că i-om* **da-o**  *Tot noi că* **le-om da**
*tot la* **fata** *gazdei.*  **feciorului** *gazdei...*
*De l-am putea prinde,*  (*Ibid.*, B. XIII, v. 22–30

Din cîte am văzut mai înainte „cununa“ este simbolul tinerei fete aflate în preajma căsătoriei ; „armele“ constituie simbol al feciorului voinic și viteaz ; mai departe este evocată „masa“ — simbol al gazdei ; apoi „cerbul“ — simbol al jupînului gazdă.

Încadrat într-o sumă de asemenea cuvinte-cheie, discursul monologic primește profunde semnificații și se constituie astfel un al doilea



plan — fabulos, aluziv (al cărui cod este cunoscut de ascultători și deci pe deplin înțeles). Această structură am încadrat-o unui tip emblematic.

**§ 52.2.** Dintr-o asemenea tendință funcțională, a unei poezii aluzive, se nasc unele motive alegorice, reduse pînă la urmă la **metamorfoză**. Chiar poema citată mai sus, a „bourului sur“, care poartă între coarne pe tînăra fată, cerută de nevastă de către fecior, răspunde : *„...Eu nu-s fată nici nevastă, / ci io-s* **floare** *de pe mare, / rozmarin miroasă tare, / de m-o bate vîntu-n dos, / umplu țara de miros...“* (Drăgoi, nr. 18).

Într-un alt motiv, al „voinicosului de arme“, născut și crescut în condiții fabuloase — proprii basmului —, „făr' de tată, din maică curată“, pleacă la armată. De dor, mamă-sa se preface în : *...Iedere-mpubită, / iedere-nflorită ; / Cîți cocîși trecea, / caii-și adăpa, / iedere-și rupea, / în tivere-și punea...* Altă dată : *... Ea că se făcea, / mică-i păsărea, / și ea că-mi sbura, / prin pomii lui craiu...* ; se așeza pe pervazul ferestrii, spre a vedea pe „fiuțul“ ei : *... la masă șezînd, / cu crai petrecînd...* (Viciu, B. V.).

Remarcăm faptul că, și de data aceasta, un aspect al vieții moderne — plecarea feciorului la oaste — este încadrat într-o ramă tradițională fabuloasă.

**§.52.3.** După modelul discursului monologic s-au orientat și colindele de tip *biografic-legendar*. Opere ale unor modești cărturari, acestea au devenit folclorice prin circulație, adoptînd mijloace de comunicare adecvate. Înfățișînd momente din viața unor personaje legendare, ele devin expozitive, narative. Pentru aceasta multe adoptă, ca și balada ori basmul, expunerea în *trepte* sau *cercuri concentrice*. Astfel, căutînd loc să nască, „Maica“ ajunge mai întîi sub plop ; locul fiind neprielnic, blestemă și pleacă ; poposește în grajdul cailor ; se petrece același lucru ; ca, în sfîrșit, să ajungă în staulul oilor sau boilor (cf. Drăgoi, nr. 21, 61). Episoadele menționate sînt reluate în același mod, repetîndu-se numai unele versuri ori sintagme, colportorii făcînd operă repetitivă pînă la punctul final. Uneori, ca să se dea mai multă vivacitate, în narațiunea legendară este introdus *dialogul aparent*.

Tipul biografic-legendar se deosebește de celelalte atît prin conținut, cît și prin modalitățile de expunere. Dar fiind zise altădată în sărbătorile de iarnă, veneau încărcate și ele de un aer festiv, propriu acestei poezii.

**§.52.4.** Oricare ar fi tipul de colindă — fie de fecior ori fată, de gazdă etc., fiecare din ele manifestă o vizibilă tendință : către o înrămare a expunerii într-o *ambianță idilică*. Ca suport acesteia, colindătorii dezvoltă *tabloul* pitoresc, fastuos-fabulos, făcînd loc unor imagini particulare, nemaiîntîlnite în cuprinsul altor poezii folclorice, decît în colinde. Lucrurile ca și ființele, natura, primesc uneori atribute extravagante, care șochează spiritul, alteori devin sublime prin semnificațiile la care sînt chemate. Și toate asemenea creații evoluează către un profil

de străveche poezie folclorică, rezultat nu numai din această ambianţă, configurată poetic prin sisteme retorice, prin inversiuni şi rime interioare, de termenii arhaici şi arhaizanţi, ci şi prin modalitatea de exprimare, a stilului direct, la a cărui bază este aşezată în paralel o alegorie.

Cît de sugestivă este urarea, în care scop se aude colinda în sărbătorile de iarnă reproducem un fragment:

...Lasă-n casă sănătate
Şi prin curte bogătate,
Şi mai lasă rodu-n / codru,
Rodu-n / codru, *flori de cîmp*,
*Cîmpii dalbi* de înfloriţi,
*De forinţi* / , de bani mărunţi
(9, 23 — 24).

Prin reiterarea în anadipioză a unor termeni plastici se creează fluenţă, o armonie atît de tipică acestei poezii.

Şi tabloul celor doi meri împreunaţi — simbol atît de sugestiv, cu vechi rădăcini în istoria umanităţii, pentru tinerii căsătoriţi — realizează mare poezie idilică. Cele cîteva versuri cuprind însăşi esenţa vieţii; sînt dezvoltate, în continuare, de alt tablou sugestiv pentru dragostea celor tineri căsătoriţi: a două turturele ce ....se-ngînă-n versurele,/ Cu ciocşoar'le roşioare / Cu picioare'le gălbioare, / Dintr-ale lor gheruliţe / Ard două făcliuţe" *(Ibid.,* p. 24 — 25). Procedeul tabloului semnificativ este cultivat cu precădere în asemenea poezii, cu maximă figuraţie mitologică. Literatura noastră scrisă este lipsită de asemenea creaţii, în care un spirit antic, în genul lui Teocrit, sau al idilismului de tip Gessner şi Florian, stăpîneşte întreaga poezie festivă de la sărbătorile de iarnă. Ceea ce uimeşte pe lectorul colindelor este variatul vocabular mitologic.

S-ar putea crede că asemenea creaţii folclorice tradiţionale ar putea reitera aceleaşi imagini, ca unele ce se aud odată în an. Dar nu este aşa. În circulaţia lor, atunci cînd sînt chemate, motivele diferă de la sat la sat şi de la regiune la regiune. Am remarcat că în cele 10 — 12 sate din Ţara Loviştei, în fiecare din ele se aud alte motive şi în fiecare limbajul poetic se îndreaptă către alte imagini şi tablouri. Sufletul colectiv al colportorilor ascultă şi se supune unui spirit naiv, colportorii fiind seduşi de imagini idilice, înclinaţi mereu în a transpune totul într-o lume de basm şi mit. Vorbeam mai sus de „meri de tulpină-n tulpinaţi", dar: *Măru-i d-aurit, / Boarea că-şi zbura-ră / Merii-şi clătina-răm, / Cu mere de-argint, / Cum nu-s pe pămînt.* Şi cerbul, din altă colindă, duce în coarnele lui *„Leagăn de argint / Cum nu-i pe pămînt"*, cu *„ciucuri de argint"*, cu *„spală ferecată, / cu aur suflată"*; poartă covor şi acesta tot de argint, iar la genunchi „peatră nestemată" *(Ibid.,* p. 33 — 34). Şi toate se organizează întru mărirea feciorului: „Ion Făt-Frumos / fie sănătos". Detaşată de subiectivism, de o elogiere directă a insului, exprimarea obiectivată se face cu versuri încărcate de fast sărbătoresc şi strălucire asigurînd unor asemenea creaţii perenitate. Totul pare a fi din altă zonă: *Cîmpii-s dalbii de-a-nfloriţi / De-a-nfloriţi, de-a mărgărit, / Peste flori rou-a căzut...* Ca mai departe să introducă o imagine, şi aceasta îndrăzneaţă, care conferă poeziei o şi mai mare strălucire mitică; *... Sus pe cer, cam pe su'cer, / Cu vîntu bălindu-se, / Luna îndumbăindu-se / Luceferi jucîndu-se (Ibid.,* p. 38).



Numai o civilizaţie rurală putea da glas unor expresii poetice pe cît de simplă, pe atît de rafinată. Elogiind pe „de-ăşti domni buni", este dezvoltat, tot la modul idilic strălucitor, simbolul celor doi pomi: *Crescu măr, crescu şi-un păr, / Şi-un gutui la căpăti, / Şi-un brad nalt / du peste pal, / La picioare / izmă-n floare, / La mijloace / busuioace, / Şi la braţă/ izmă creaţă...*

Asemenea ambianţă rousseau-istă este contrapunctată, din loc în loc, de tablouri mitice legendare. Un motiv frecvent în colindele pentru fecior — *Dulful Mării*, este imaginat cum la tulpina mărului: *împuialu-s-a vidra neagră,* la mijloc *şarpele verde,* în vîrf *şoimul vînăt.* Iar atunci cînd dulful sare din mare afară: *Vidra-ncepe de-a lătra-ră / Şarpe verde-a şuiera-ră / Şoimul vînăt de-a ţipa-ră. (Ibid.,* p. 63).

Acest al doilea aspect al idilicului din colinde, *tabloul mitic,* constituie o latură şi ea majoră, care, împreună cu tablourile *rousseau-iste* conferă tot ce posedă mai de preţ vechea poezie tradiţională a colindelor.

**Colinda — romanţă**

**§.52.5.** Specia apare frecvent în Transilvania (Viciu, p. 126 — 134). S-ar părea că sînt forme degradate ale unor motive în curs de dispariţie. Deoarece aceleaşi motive culese ulterior, de către Sabin Drăgoi, au forme complexe şi tipice colindei, credem că se poate vorbi de alte cauze ce vor fi determinat ca asemenea structuri să primească puternic caracter subiectiv. Căci modificarea structurilor unui gen fiind în dependenţă de epocă şi societate, de informatori, primul culegător va fi întîlnit colportori stăpîniţi de sentimentalismul romanţei, în mare înflorire la începutul secolului nostru, de ale cărei puternice efuziuni lirice nu vor fi scăpat nici satele. Şi aşa cum colinda a evoluat către baladă, într-un spaţiu de glorie a acestui gen, tot aşa ea va fi încorporat tendinţa sentimentală a altei epoci într-un alt spaţiu.

Pe lîngă un conţinut liric tipic romanţei, se adaugă şi refrenul, o sintagmă corespunzătoare acesteia. Dăm ca exemplu colinda cu titlul: *Pe dealul cu stînjenii* (Viciu, B. XLIX):

Pe dealul cu stînjenii —
dorul m-a ajuns! (refren)
*doi mîndri plugărei,*
*lumea mea !*
*c-o mînă plugul ţinea,*
*dorul m-a ajuns* ! (refren)
*cu una flori culegea,*
*lumea mea...*

Împletind cunună, o trimite „ficuţei gazde", doar i-o reveni peţitori: florile se usucă şi abia după aceasta îi vin peţitori.

Din cîte se observă, motivul mai păstrează ceva din caracterul ordonator al simbolului şi nuanţa unei structuri idilice. Dar colinda evoluează de la o poezie alegorică, obiectivă şi impersonală, către un lirism intim romanţios.

Astfel de structuri mai întîlnim și în: *Printre meri și printre peri* (*Ibid.*, B. L); *Feciorița* (*Ibid.*, B. XLIV); *Susana fată dalbă* (*Ibid.*, B. XLII); *Sor și frate* (*Ibid.*, B. LXVI—LXXIII).

**Colinda — madrigal**

**§.52.6.** În aceeași colecție menționată (Viciu), întîlnim unele motive expuse sub forma unei poezii scurte și galante. Se adresează direct iubitei:

*— Ți-e, Ano, ți-o făcut,*
*Ler, Ano, ler,*
*cine ție ți-a făcut*
*stat înalt ca de voinic,*
*față dalbă și frumoasă,*
*ochii negri mîngîioși,*
*pe din sus cu firuri trase...*
(*Ibid.*, B, XXXIX).

Sentimentalismul ușor se complace cu idilismul caracteristic speciei literare cunoscută sub numele de madrigal (denumire folosită și de Viciu).

**Subtipul emblematic**

Despre latura emblematică a poeziei debitate în sărbătorile de iarnă vorbim și mai sus.

**§.52.7.** Există însă un număr mai mic de asemenea poeme fundate pe vis. Deobicei, într-o primă parte are loc comunicarea visului, ca apoi în cea de a doua să urmeze tălmăcirea lui. Astfel „gazda" visează un „lăcui", „trestie măruntă", „meri" în vîrf cu „flori", „iederă", ca într-o a doua parte să urmeze tălmăcirea alegoriei. Excerptăm din poemă versurile:

*un lăcui sărăcui* = **asta-i masa ta-re;**
*jur prejur de lăcui, / trestie măruntă* = **dragi oaspeții tăi;**
*capul lacului, / doi îs meri înalți* = **tu cu doamna ta-re;**

nota apare estompată, poezia îndreptîndu-se către o structură discursivă proprie odei.

**§.52.8.** În cele mai multe colecții sînt inserate printre colinde subiecte proprii eposului popular. Citām unele dintre acestea, al Mioriței, apoi Maica bătrînă, Vidra Samodiva toate din Dobrogea (2, 14, 18—26), apoi a șarpelui și multe altele dintre baladele cu cuprins legendar, mitologic.

**Refrenul colindelor — ca sintagmă stilistică**

**§.53.** Refrenul, ca formulare bizară și ermetică, din cele mai multe colinde, a dat naștere la numeroase interpretări legendare—mitologice. Astfel, frecventul „Hai leru-i doamne" a făcut pe D. Cantemir să asocieze formula de numele împăratului roman Aurelian. Acestuia se alătură și P. Maior, care scrie (în a sa *Istoria pentru începuturile românilor în Dacia*, 1883, p. 27) — *„...nici astăzi nu e zăuitat la români în cîntecele lor, ce se zic colinde, îl numesc Ler și Oiler-un Domn"*.

Opinia a fost însușită ulterior și de alți cărturari, ca Gh. Șincai, At. M. Marienescu sau Gr. Tocilescu. Și sub formularea „Velerim și



Veler-doamne" nu se ascunde decît tot numele altui împărat roman, Valeriu, susțin alții (G. Săulescu).

Din cîte se observă, interpretările date unor asemenea stereotipii, au fost subordonate ideii de romanitate, ce ar fi pătruns adînc în conștiința maselor largi ca să fie păstrată, sub forma refrenelor, pînă tîrziu.

Laturii legendare, N. Costin îi adaugă o altă notă: mitologică. Acesta apropiind termenul de „Ler" slavului „Lel", susține că poezia ar elogia pe zeul Cupidon. Aron Densușianu precizează că zeul nu este altul decît Jupiter Liber, pe cînd Hasdeu îl identifică în Lar-Dominus din mitologia romană.

O soluție mai firească la această aprinsă dispută dă Dimitrie Dan, privind problema în cadrul ei firesc, al unui fenomen de limbă. Acesta derivă cuvîntul din „halleluiah Domine > hallelui Domine > alerui Doamne" (vezi *Hai lerui Doamne*, 1901, p. 3—5; tot aici și celelalte date istorice).

Refrenul reprezintă, fără îndoială, o elogiere fie a unui împărat, fie a divinității, aflată în centrul acestor poezii ce se făceau auzite în timpul sărbătorilor de iarnă; în colindele laice, de fată și fecior, de gazdă etc., făcîndu-se elogiul acestora, desigur că formulările sînt altele.

Ceea ce frapează pe cititorul de astăzi sînt aspectele morfologice pe care le-au primit refrenele în circulația lor în mijlocul maselor. În raport direct cu funcția lor, numeroasele forme răspund unor necesități stilistice, ce se integrează în contextul întregii poezii. Derivații ca următoarele izbesc prin particularitatea lor morfologică: *Holerunda lerui doamne*; *Hai lerunda, domn bun*; *Hai lerui dai, lerui-mi doamne*; *Lerui da ler-mi doamne...* etc.

Dar în ambianța sărbătorească au fost dezvoltate și difuzate, odată cu cîntecele, și alte refrene ca: *Florile d-albe de măr*; *Zorile-s dalbe*; *Florile-a dalbe, ler de măr* etc.

Așadar refrenul, în contextul colindelor, este un apendice morfologico-stilistic, care are rost de a întregi expunerea pe latura ei sonoră melodică, de a sublinia conținutul, atrăgînd atenția asupra semnificațiilor.

Faptul se vede și mai bine, făcînd o succintă incursiune în domeniul colindelor laice. Aici se remarcă caracterul funcțional al sintagmei, variația refrenelor fiind în raport *cu ființa căreia îi este adresată poezia*. În colindele **pentru fată**, se întîlnesc dese formulări, ca: *feciorița d-ochesiță, dalba feciorița*; *cunună de vinețele*; *lină melină, lerui melină*; *fică, lerui fică*; *Ler, Ano, leo fată leo, fată leo, d-albă leo* ș.a.

În cele **pentru fecior**, întîlnim frecvent formula: *Junelu, tinerelu*; *junii buni*; *Ler junelui bun* (tinerel); *Mirel, tinerel* etc. Și în celelalte feluri de colinde, refrenul este în raport direct cu contextul, prin care se elogiază alte ființe. Astfel întîlnim refrene ca: *O, jupîne, jude*; *Vătaf mare*; *Ler, da, ler, nevastă* ș.a.

Așadar :

— în colinde, poezii aluzive, de felicitare, făcute la modul patriarhal, refrenul este o emanație morfologico-stilistică ;

— apendice muzicalo-verbal, refrenul dezvoltă acele figuri eufonice și de repetiție (isofonii, homeoteleuton, polipopton), care fac comunicarea poetică plăcută, armonioasă ;

— în același timp refrenul vine să dubleze tonul melodic, cînd alert, cînd tărăgănat, infuzînd poeziilor amprenta proprie incantațiilor.

### Considerații stilistice finale

§54. Dacă în cimilituri predomină un limbaj specific, cumulat în sisteme metaforice, iar în poema eroică (baladă) sisteme retorice, faptul se explică prin funcțiile respectivelor categorii folclorice. În colinde este dezvoltat un sistem simbolic, dublat de procedee discursive, fiindcă rostul acestor poezii este de a sugera și celor ce le ascultă, în sărbătorile de iarnă, sentimente de dragoste și satisfacție în tot ce întreprind în viață. Astfel că tendința colportorilor-colindători este de a găsi un ton potrivit momentului festiv, un ritm adecvat. Practica, bine orientată, se petrece sub imperiul unor norme nescrise, dependente de rosturi specifice ; încît strădania lungului șir de interpreți a unor creații foarte vechi a fost de a găsi modalitatea de comunicare cea mai potrivită, în a transpune sensul unor concepte abstracte, într-un limbaj pictural, de a organiza materia sub forma unor *sisteme simbolice*.

Prin colecția lui Sabin Drăgoi, textul fiind însoțit de respectivele melodii, se observă bine că, datorită înălțimilor și duratei sunetelor, a accentelor, cuvîntul și versul iau anumite configurații *eufonice*, au loc anumite repetiții sistematice. Nu mai puțin importante devin *inversiunile* ca factor stilistic dominant, împreună cu *rimele interioare*, cu o sumă de *abateri morfologice* de la regulile normale ale vorbirii ; nu poate lipsi relevarea multor *abjoncții*, versuri *itinerante*, toate conducînd către o adevărată orchestrație formală.

Capitolul IV

## VIRTUȚILE ESTETICE ALE LIRICII POPULARE

Subordonăm noțiunii generale de lirică populară, o sumă de creații orale, ce se fac ecoul mai multor stări intime, erotice întîi de toate dar și familiale, sociale, patriotice etc.

În urma unei analize atente, întreprinse din perspectiva autorilor, trei sînt subtitlurile discursului emotiv : a) subiectiv-obiectivat (doina) ; b) lirico-narativ (cîntecul) ; c) ironic-aluziv (strigătura).



### Discursul subiectiv-obiectivat

#### D o i n a

§55. Cuvîntul doină a fost pus într-o mai largă circulație și în sfera literaturii scrise de către Alecsandri, nu numai prin colecția sa de poezii populare, dar și prin ciclul de poezii scrise în ton folcloric. Menținut și în numeroase colecții ulterioare (G. Dem. Teodorescu îi rezervă un loc subordonat cîntecelor „de dor"), este cea mai bună dovadă că termenul era cunoscut și de masele populare ; am spune cu deosebire de transilvăneni, căci din această parte a românimii s-au cules și publicat cele mai multe colecții de doine. Se publică un material foarte valoros nu numai în volume, ci și în paginile revistelor (ca *Familia*) sau ale ziarelor (în frunte cu *Tribuna*), din jurul Brașovului și Sibiului, de pe valea Mureșului, dar și din părțile de nord-vest (din Biharia și Oaș), apoi din nordul țării, din Maramureș, ca și din Țara moților, din Banat. Fiind atît de frecventă în aceste spații, socotim doina ca proprie Transilvaniei întîi de toate, unde s-a afirmat în forme dintre cele mai poetice.

Se știe că unii dintre predecesorii lui Alecsandri credeau că termenul de doină ar fi o derivație din numele zeiței Diana sau al vreunui războinic, că ar fi de origine latină, dar, Hasdeu arată că această poezie este o expresie a străvechiului fond autohton. După cum în Franța, afirmă acesta, lirica este la origine celtică, tot așa doina românilor ar fi dacică. Teoria a fost ulterior îmbrățișată și de alți scriitori români, printre care cităm pe Lucian Blaga. Tot Hasdeu mai observă că popoarele vecine nu au nici termenul, care ar fi foarte vechi și care ar avea rădăcini în limba zendică sau celto-irlandeză, și nici poezii cu un conținut asemănător. Dar asertiunea nu rămîne întru totul valabilă. Termenul de doină e întîlnit totuși și la alte popoare din apusul ori nordul Europei și el nu este străin de lat. „tonus".

Ideea că doina ar fi dacică, deci foarte veche, a avut un așa de mare ecou, încît a cucerit mințile celor dintîi romantici și ea persistă și astăzi. La o lectură totuși mai atentă a multelor materiale aflate în colecțiile întocmite ulterior discuțiilor de mai sus, cititorul este izbit de faptul că numeroasele teme și motive, gama și sentimente, limbajul poetic, metafora și factura stilistică, tonul liric nu sînt străine de poezia lui Eminescu. Și pentru acest domeniu se poate spune — ceea ce crede acad. G. Oprescu privitor la *Arta țărănească la români* (p. 71) — că doina posedă calități artistice caracteristice celei de-a doua jumătăți a secolului al XVIII-lea și la începutul celui de-al XIX-lea.

Dacă ar fi să găsim rădăcini mai vechi doinelor, ne gîndim că ele n-ar trece dincolo de evul mediu. Ceea ce a aparținut unor orînduiri sociale mai vechi a fost, cu destulă siguranță, poezia colindelor și a cîntecelor de ceremonial agrar, a vrăjilor și descîntecelor. Poezia medievală, ea ar putea fi alăturată unor tipice acestei epoci, de „pasturella" și „vilanella" franceză sau italiană. Cea dintîi, expresie a societății aristocratice, zugrăvea — uneori în mod erudit, greoi, alteori facil, în ton popular —

înfumurarea acestei clase, spiritul rafinat al nobilului *(l'ésprit courtois)* în opoziție cu al omului din popor, „naiv" și „grosolan". „Vilanella" era un cîntec țărănesc, creat de poeții legați de mase, care idealizau dragostea galantă, cavalerul de data aceasta fiind ținta batjocurei și grosolăniei „necultivatului". După părerile unor cercetători, acest gen de poezie medievală ar fi reînviat, după canoanele artei din această vreme, o poezie antică (E. Piguet, *L'Evolution de la pastourelle du XII-e siècle à nos jours* p. 14).

Ne gîndim că doina medievală va fi avut și ea profilul unui „carmen pastorale", care va fi evoluat în secolele următoare, cu deosebire în secolele XVIII și XIX, către o poezie de factură romantică. Ea n-a păstrat nimic din spiritul erudit și greoi al evului mediu, căci, dezvoltată în condițiile unei arte tipice societății de la noi, doina e o poezie plină de galanterie rustică. Scurtele poezii evocă realist momente erotice întîi de toate, din mediul rural și pastoral. Natura constituie un imens salon în care fete și flăcăi „conversează", la modul idilic, despre bucuriile și amărăciunile dragostei. Aflați în singurătate, ei trimit dorul ori jalea celuilalt, aflat departe, pe frunze, pe apă și prin păsări. Alteori iau drept confesor muntele, luna și stelele, cucul și mierla, negura, doina devenind astfel o poezie a singurătății, proprie romantismului. Dacă ne gîndim că acest curent a cuprins în veacul trecut nu numai literatura, ci și știința, politica etc., atunci n-am avea nici un alt argument care să susțină că masele ar fi rămas străine de vîltoarea lui. Dimpotrivă, credem că și ele au participat, alături de intelectualitatea angrenată la făurirea noului ideal politic și artistic.

Ca poezie cîntată, doina este cunoscută de toți românii, iar la popularizarea ei și a termenului va fi contribuit și Alecsandri cu întregul curent determinat de el în rîndurile intelectualității române. Cunoscută mai înainte de D. Cantemir, tînărul poet atrage atenția asupra valorii ei artistice. În *O primblare prin munți* vorbește despre această specie în termeni ca aceștia : „... doina de la munte, acea melodie curat românească", „tălmăcește, prin suspinuri puternice, inima omului". Iar în altă parte, poetul mai adaugă : „doinele sînt cîntece de iubire, de jale, de dor ; plîngeri duioase ale inimii românului în toate împrejurările vieții sale".

S-ar părea că Alecsandri era izbit întîi de toate de melodie, așa că pentru muzicologi, care socot că doina e numai muzică, că n-ar avea un text poetic al ei, le-ar putea servi de argument în plus. Și totuși, nici un alt scriitor, în afară de Eminescu, n-a cunoscut mai bine ca Alecsandri lirica populară. Propriile „doine" (1842—1852) se confundă în mintea multora cu înseși doinele culese din gura poporului. Iar aceasta se explică tocmai prin tematică și structura lor stilistică, proprie creațiilor orale.

Plină de interes ne apare și definirea dată doinei de către muzicologi : „... o melopee pe care executantul-creator o improvizează într-o nesfîrșită variație pe baza unor formule și procedee tradiționale" ; „ea constituie un gen complex de un adînc realism", impunîndu-se „printr-o



linie melodică, generoasă, prin căldura sentimentului și varietatea mijloacelor de expresie". Concepută astfel, ca o melodie caracteristică românilor, socotim o eroare faptul că doina n-ar avea texte poetice proprii și că s-ar confunda cu sfera mai largă a „cîntecului".

**Doina — ca metaforă**

**§ 55.1.** În cadrul capitolului privind cimilitura, am reținut ce mare importanță are metafora. O tot atît de mare importanță are aceasta și în cadrul liricei populare, a doinei în special. Dar pe cînd în cea dintîi metafora este *explicativă*, în ultima este *subiectiv-afectivă*. De la o logică strînsă, silogistică, prin care lasă să se înțeleagă trăsăturile vizate de întrebarea figurativă, ce se așteaptă a fi dezlegată, în doine metafora, fundată pe același sistem gramatical, al comparației de data aceasta vine încărcată de efuziuni lirice. Sugerează puternice stări afective. Să ne oprim asupra acestor fenomene stilistice mai cu atenție.

În paragrafele anterioare remarcăm cum o simplă inversiune sau interogație, așadar anumite procedee sintactice, ori sonore, morfologice (ca o simplă antepunere a epitetului), toate aduc odată cu mutațiile din limbă și o adîncă sensibilizare a comunicării. Jean Cohen vorbește de o „strategie poetică" ce are : „... pour seule fin le changement du sens".

Abaterea de la gradul „zero" al limbajului devine mai adîncă prin folosirea cunoscuților tropi : *metafora, metonimia, sinecdoca, simbolul* și *alegoria*. Acestea sînt „figurile" de vorbire care provoacă un adevărat proces metaforic, atît de propriu poeziei populare. Uneori, multe din ele apar împreună în poemele folclorice, formînd un sistem tropologic coerent. Alteori însă, una este cea care organizează întreaga comunicare figurativă. Astfel cimilitura devine expresie a unui sistem metaforic, pe cînd colinda este predominată de simbol, iar poezia de ceremonial — de alegorie. Poezia folclorică este, așadar, prin însăși originea și funcțiunile de viață, predominată de sisteme tropologice. Remarca noastră se apropie de asertiunile unor stilisticieni care concep ca fundamentală, cînd metafora (Hedwing Konrad), cînd metonimia (cum sînt unii din Grupul meta de la Liège), ori sinecdoca sau metonimia (ca Albert Henry). Nu știm căror cauze se datoresc aceste distincții făcute în sfera limbajului figurat, dar în folclor avem de-a face cu sisteme tropologice care predomină limbajul unor categorii, datorită funcțiilor distincte ale acestora.

Supunînd unei analize minuțioase procesul metaforic din poezia folclorică, vom surprinde unele trăsături care vor avea drept efect o deplasare și o întregire a fenomenului.

**§ 55.1.1.** Observam mai sus că în poezia folclorică trecerea de la epitet la comparație se face pe nesimțite. Această tendință este, de altminteri, o caracteristică a spiritului maselor. Limbajul figurat nefiind rezultat al unui travaliu artistic, ci ceva spontan, natural, acesta se impune ca un joc de cuvinte asociative, deci un sistem metaforic cu nimic căutat și anchilozant, cel mult tocit de atîta circulație. Farmecul a numeroase

imagini de tot felul rezultă mai degrabă din încadrarea lor în moduri retorice de exprimare (repetiţii sistematice, reluări eliptice ori întregite verbal etc.).

Cum semnalam mai sus, trecerea de la comparaţia dezvoltată în termenii proprii, la comparaţia eliptică şi apoi la metaforă se face pe nesimţite. Dotaţi cu un mare simţ al frumosului exprimat în cuvinte cu dublu sens, autorii anonimi substituie — tot ca joc lingvistic — termenul propriu prin altul figurat. Astfel este cunoscută următoarea comparaţie, nu numai din sfera poeziei folclorice, ci şi a limbajului uzual: *faţa-i* **albă** *ca* **hîrtia**. Exprimarea rudimentară se rafinează în poezie, prin abstractizare, într-un catren ca următorul:

**Mîndra** *mea,* **mîndră** *Marie,* **mîndra** *mea,* **mîndră** *Ioană,*
**scrisă**-*i faţa ta-n* **hîrtie**, **scrisă**-*i faţa ta-n* **icoană**
(*Jarnik-Bîrseanu*, XL).

Substituirea epitetului de „albă" printr-un termen neologic de „scrisă" (cu numeroase întrebuinţări în poezia populară) deschide perspective polisemice, forma nouă lăsînd să se înţeleagă pe lîngă noţiunea „albă" şi cea de „pură", „strălucitoare". Valoarea substituentului creşte fiind alăturat de următorul: „icoană" = sfîntă, dar care mai semnifică şi „nevinovată", „ideală".

Ceea ce mai trebuie reţinut ca important este că şi unul şi altul — şi aşa se petrec lucrurile, în genere, cu mai toţi termenii metaforici din poezia folclorică — au circulaţie polisemică în limbajul curent.

Retorica antică, după care s-a orientat poetica modernă, defineşte tropul astfel configurat drept „comparaţie prescurtată" (brevior similitudo), adică *metaforă*. Definiţia s-a dovedit insuficientă pentru o bună parte din stilisticienii de astăzi. De altminteri, înşişi anticii concepeau fenomenul mai complex, şi numai o popularizare generalizatoare a redus conceptul la formularea de mai sus. Astfel Quintilian, autorul la care ne-am referit deseori, pune accentul nu numai pe elipsă, ci şi pe „asemănare", alt aspect fundamental al metaforei: „Deosebirea, scrie acesta, constă în faptul că în asemănare se face comparaţia cu obiectul pe care voim să-l exprimăm, pe cînd metafora constă în punerea termenului de comparaţie în locul numelui însuşi" (VIII, 6, 9).

Pe parcursul analizei limbajului poetic al folclorului, asemenea laturi ale problemei vor deveni mai clare; aceasta cu atît mai mult, cu cît poezia populară oferă materiale suficiente pentru distingerea a diferitelor ipostaze ale metaforei.

### Variate tipuri

**§ 55.2.** Semnalăm mai întîi *metafora* **lexicală**, frecventă cu deosebire în doine şi, într-o mai mică măsură, în baladă, ca şi în colindă; mai puţin în cimilitură. Este exprimată printr-un cuvînt, fie verb, substantiv sau adjectiv. În exemple curente ca în versurile următoare: *ruja* **arde** *în cosiţă, / apa-i* **joacă** *în vedriţă* (Viciu, B. XXX, v. 16/17), substituţia este



absolută. Avem de-a face cu metafore *verbale* care particularizează un concept general de frumuseţe (în cazul de mai sus) printr-un singur cuvînt.

Dar, în alte situaţii, întîlnim metafore *nominale*, ca de ex.: oaia ... *cu lîniţa creaţă / dă-n* **argint, în gheaţă** (Viciu, XVII, v. 23/24). Sau într-o baladă ca *Fulga* (G. Dem. T., p. 509) sînt cunoscute versurile: ... *Scos-a Costea oile, / oile,* **odăile**; ... *şi şi-a pus* **perdelele** / *pe toate vîlcelele.*

În ultimele exemple sensul figurat rezultă limpede din polisemia termenilor: „odaie — odăi", aici = încăpere de vară (la deal sau munte), împletitură pentru oi, cuvînt sinonim, într-o oarecare măsură, cu „perdea-perdele", un soi de garduri mutătoare, uzuale la păstorit.

Din exemplele date, se remarcă procesul de substituire a sensurilor, procesul de comparare *in absentia*, pe care sînt invitaţi să-l efectueze cititorii. Este un soi de metaforă curentă în poezia populară. Atît verbul cît şi substantivul, ca şi altă parte de vorbire, cu deosebire adjectivul, devin prin ele însele purtătoare de sensuri noi.

**§ 55.3.** De la un asemenea stadiu primordial, procesul metaforic evoluează către ceea ce Lucian Blaga numeşte *metaforă* **plasticizantă** (în *Geneza metaforei...*, p. 35 şi urm.). După cuvintele acestuia, figura este destinată *să redea carnaţia concretă a unui fapt* (subl. ns.). În această situaţie se află autorii anonimi ai frumoaselor doine ardelene. Reflectînd realităţile pe calea unei arte lirice plastice, plină de culoare a mediului ambiant, aceştia — cu un rar simţ al măsurii şi echilibrului clasic — preiau şi conferă strălucire imagistică unor aspecte tipice regnului vegetal (cu deosebire florilor, pădurii), apoi celui biologic (păsărilor) şi cosmic (lună, stele, ape). Procedeul este al asocierii unor asemenea elemente de frămîntările sufleteşti ale fiinţelor.

**§ 55.4.** Subliniem de la început că din procesul metaforic nu lipseşte organizarea retorică a limbajului, adică corelările repetitive, eliptice ori eufonice.

**§ 55.5.** Ducînd mai departe asemenea consideraţii, observăm că autorii anonimi realizează pe această cale, a analogiilor, imaginii vii, de o rară plasticitate. Cadrul retoric, despre care aminteam, constituie doar procedeul stilistic. Prin repetiţii sînt reluate şi îngroşate anumite trăsături ale imaginii, frămîntările sufleteşti ale unor eroi lirici („mîndra", „badea") capătă contur concret. Totul, aspecte ale naturii, ale mediului cosmic devin plastice, capătă viaţă, între mediu şi lumea sentimentelor stabilindu-se o comuniune greu de conceput altfel. E departe de gîndul autorilor anonimi de a inventa o imagine, de a concepe dragostea, cu multiplele-i aspecte, abstract. „Dorul" ca sentiment specific liricii populare este asemuit cu o fiinţă care „vine pe drumul Clujului" ori al „Sibiului", „trece Dunărea", „aleargă peste dealuri mărunte", e trimis „pe frunze", „pe izvor", e „adus de vînt", „usucă", „topeşte", „slăbeşte", „se pune la masă", ş.a.m.d.

Se vor fi gîndit autorii anonimi să recurgă la „personificare", imagine curentă în poezia populară ? Realizate în limitele unei arte atît de personale, asemenea imagini devin mai degrabă expresii naturale ale spiritului uman, înclinat către analogii şi concreteţe. Dacă ţinem seamă că astfel de întruchipări plastice se încadrează unei topici caracteristice liricii ardelene şi unei retorici tipice, ne dăm seama bine că ne aflăm în imperiul unor procedee proprii spiritului folcloric.

§ 55.6. De la imagini, în felul celor de mai sus, de o rară concreteţe, autorii anonimi evoluează, tot atît de frecvent, şi către *metafora* **simbolică**. S-ar putea crede că este vorba de un procedeu diferit, de vreun proces de abstractizare, la care aceştia ar fi invitaţi. Nicidecum. Aceiaşi autori selectează din limbajul comun cuvinte cu valori duble, care conţin în sîmburele lor semnificaţii adînci. Astfel, ca să-şi exprime o întreagă gamă de sentimente erotice (speranţă, încredere, dezamăgire), autoarea (căci este vorba de tînăra fată) recurge la termeni ce conţin o simbolistică a lor, cunoscută în limbajul popular : „busuioc" = nădejde (speranţă în dragoste) ; „viorele" = dragoste gingaşă etc. Versurile de mai jos se înscriu în aceeaşi zonă a unor imagini plasticizante ca valoare simbolică :

—a *C-am sămînat* **viorele**
—b *şi-a ieşit* **lacrimi şi jele ;**
—c *s-am sămînat* **busuioc**
—d *şi-a ieşit* **pară de foc.**

Din cîte se observă, versurile de mai sus au un puternic ecou în sufletul celor ce le-ascultă. Ele impresionează prin semnificaţia subtilă a cuvintelor citate, ca şi prin configuraţia retorică a versurilor, aşezate pe paralelismul care potenţează o antiteză progresivă (a→c+b→d).

Cît de variate sînt posibilităţile oferite autorilor anonimi de tradiţia folclorică, se observă şi din alt catren. După primul vers-formulă, cu o predicaţie semnificativă prin asocierile ce se trezesc în sufletul celui ce-şi cîntă aleanul : *frunzuliţa* **încolţeşte**, urmează :

a **iubeşte,** *bade,* **iubeşte**
b **trestie mîndră** *din baltă,*
c **subţirea, verde şi-naltă...**
d *nu iubi o* **buruiană,**
e ci **o floare** din poiană !

*(Jarnik-Bârseanu*, CIV).

Stratul plastic, încărcat de semnificaţii, ne apare cît se poate de limpede. Asocierea mîndrei cu „trestia", cu calităţile stabilite de epitete (c) : suplă, tînără, înaltă, ne orientează spiritul către o imagine întruchipată după toate regulile sinecdocii. Aceasta apare întregită de o metaforă frecventă în poezia populară: mîndra = *floare*, în opoziţie cu *buruiană*.

Am descompus imaginea plastică globală, spre a se putea vedea cît de complex activează spiritul maselor şi ce frumuseţi ascunde stratul intim al comunicării figurate.

Nu mai puţin important este şi cea de a doua latură : procedeul retoric. În cazul de faţă nu mai avem de-a face cu un simplu paralelism al versurilor (ca mai sus şi ca în atîtea exemple ce s-ar putea da), ci cu un paralelism antitetic de idei : $a = d$ ; la aceasta se mai adaugă o asociere



divers exprimată : *b* şi *e* („trestie" — „floare"), *d* („buruiană"). Desigur că şi din exemplul de mai sus nu trebuie pierdut din vedere stratul simbolic al unor termeni.

§ 55.7. O altă ipostază proprie limbajului poetic al folclorului este *metafora* **plurivalentă.** Este întîlnită cu precădere în cimilituri. Aceasta concordă cu conceptul formulat de J. Cohen, al metaforei ca expresie paradigmatică.

Întîlnită frecvent şi în lirica ardeleană, asemenea imagine ilustrează capacitatea maselor de sensibilizare a materiei şi de întregire a procesului metaforic multilateral şi gramatical, nu numai în planul semnificaţiilor.

Un exemplu ca următorul :

*cine merge pe chetrariu,*
*iată badea* **cu peptariu,**
*gura lui* **mărgăritarui,**
*părul lui* **mătase verde,**
*ochii două* **mure negre,**
mult mă tem că mi l-oi perde.

*(Familia*, 1884, p. 612)

ilustrează felul complex de a „vedea" şi de a se exprima al autorului anonim. Cuvintele subliniate întregesc plastic imaginea ideală, prin substituiri generalizatoare : gura *cristalină* **ca** „mărgăritarul" ; părul *moale* **ca** „mătasea verde" (de broască) ; ochii *negri* **ca** „murele". Sugestiile figurative sînt de nuanţă sinecdotică, metonimică, dar mai cu seamă metaforică. Observăm că planul multifigurativ semnalat este suprastructurat pe un anumit sistem retoric, discursiv. Scurta poezie (o sixtină) devine sugestivă prin însăşi natura ei nominală (convenabilă imaginii iconice, vii) ; eliptică de predicaţie (numele predicativ fiind însuşi tropul respectiv), poezia este orînduită în asindeton sau paratactic.

Şi în cazul metaforei plurivalente, autorii anonimi cheamă la viaţă artistică unele simboluri semnificative, cum ar fi : „floare de cunună", „cruce de mărgele", „inele", toate însemne ale căsătoriei ; acestora li se adaugă o sumă de epitete opoziţionale ori metafore lexicale ce sugerează calităţile îmbietoare ale „mîndrei" („rujă inrourată") sau ale „badelui" („pui păun") :

*Niculaie,* **pui păun,**
*din ţara cu vinul bun,*
*chica ta-i toată* **inele,**
*gura ta-i* **fagur de miere.**
*chica ta-i numai* **d-un păr,**
*buzele de* **călăpăr,**
*chica ta-i numai* **d-un fir,**
*buzele de* **trandafir !**

*(Jarnik-Bârseanu*, XLII).

Întregul cîmp metaforic se distinge, din cîte se observă, prin imagini concrete, prin acelaşi aer etnografic, dublate însă printr-o puternică notă simbolică şi un sistem retoric.

§ 55.8. Cele dezvoltate mai sus se cer a fi întregite mai mult pe două laturi : a) a naturii plasticizante a imaginilor ; b) a relaţiilor sintactice dintre termeni şi mai ales dintre propoziţiile-versuri care alcătuiesc imaginea-frază complexă. Şi în felul acesta marcăm o altă ipostază a întregului proces figurativ, desemnată printr-o continuă fluctuaţie.

Între metafora plurivalentă și tabloul simbolic.

Metafora lexicală, exprimată printr-un termen îndeobște polisemic, n-are decît un cadru sintagmatic. Exprimată eliptic, modalitatea devine sugestivă prin ea însăși ,în cadrul sintagmei sau al propoziției. Dar metafora plasticizantă și simbolică este comunicată într-un amplu context, prin versuri paralele, juxtapuse. Ea formează astfel o frază, cu mai multe membre îndeobște nominale, cu o predicație eliptică. Asocierile și transferul de sensuri, „îndepărtarea" de natura obiectivă a comunicării, evoluează în lirica populară către scurte portretizări ori descrieri mai ample. Metafora întruchipată astfel devine bogată, cu mai mulți termeni, formînd un segment al însuși discursului emotiv.

Orînduite paratactic, mai rar polisindetic, versurile metaforice sînt exprimate printr-un amplu cîmp asociativ, în care valoarea obiectivă a cuvintelor se îndreaptă către sensuri de mare expresivitate, mai cu seamă cînd limbajul plastic este combinat cu un întreg sistem de procedee retorice. Astfel căutînd să exprime sentimente de „dor" sau „jale", de neliniște ale unor colectivități agrar-pastorale, autorii anonimi recurg la asocieri din această lume. Ce poate fi mai sugestiv decît apropierile dintre frămîntările sufletești ale celor îndrăgostiți și fazele muncilor agrare, ca într-o doină ca următoarea :

*Dorul de la bădița,*
*de l-aș putea apuca,*
*eu cu drag l-aș* **sămăna,**
**l-aș plivi, l-aș secera**
*și l-aș* **face stog** *în prag*
*și l-aș* **îmblăti** *cu drag,*
*și l-aș* **frăminta-n inele,**
*pe pofta inimii mele.*
(*Teculescu*, nr. 10).

Astfel întruchipat procesul analogic, remarcăm cum autorii anonimi evoluează, atît de firesc, de la metaforă (lexicală, plurivalentă,) la o imagine globală. Aceasta e așezată pe un paralelism viu, stabilindu-se analogii, dintre cele mai sugestive, între o zonă concretă — a muncilor agrare — și zona cea mai de sus a vieții omului : stările sufletești, erotice. A „sămăna" dorul, a-l „plivi" și „secera", a-l „face stog" în prag, pentru ca să dea peste el în orice clipă, toate sînt imagini plastice originale, pe care numai un popor agrar putea să le creeze. Și bineînțeles unul dotat cu o mare capacitate de sensibilizare a cuvîntului, de exprimare poetică. Explorînd un cîmp asociativ potrivit modului de trai al colectivităților, autorii anonimi ajung la circumscrierea unui bogat și sugestiv cîmp metaforic.

Cît de numeroase sînt posibilitățile acestor asocieri și cît de subtil devine procesul abstractizărilor se vede și din alte exemple. Astfel, „mîndra" văzînd „din grădină" pe badea trecînd cu boii pe drum, exclamă : *Doamne, cît ar fi de bine / ca să fiu* **o fluerită** */ să mă ții tot în guriță...* ; iar badea îi răspunde : *Doamne, cît ar fi de bine / ca să fiu* **suveică-n** *mînă / să mă porți o săptămînă / dintr-o mînă-ntr-altă mînă* (*Ibid.*, nr. 15).

O discriminare contextuală între cîmpul asociativ și cel metaforic nu este posibilă. Pe cît de plastic și de concret este unul, pe atît de sugestiv



devine celălalt, printr-un subtil proces de abstractizare. Uneori, ca mai sus, acesta lipsește ; exprimarea vrea numai să sugereze, rămînînd doar în sfera imaginii plină de culoare, vie și adecvată. Oricum, autorii anonimi se feresc de limbajul inept, caracterizat printr-o digresiune nerelevantă și disproporționată. Create de autorii anonimi, figurile de stil și comunicarea poetică, dacă ar fi fost de natura menționată, ar fi fost măturate d: timp, impunîndu-se numai cele desăvîrșite ca expresie.

§ 55.9. Uneori tablourile devin fabuloase prin limbajul poetic strălucitor și prin natura analogiilor. Astfel asociind frămîntările sufletești de îndeletnicirile agrare, fata își exprimă dragostea printr-un tablou ca următorul :

*Prin pădurea rară-n jos,*
*merge badea cel frumos,*
**cu carul de odolean,**
**cu spițe de măgheran,**
**cu obeda de lemn verde,**
*Doamne, mîndru i se șede,*
**cu loitrele d-arșinic,**
*și-i stă bine că-i voinic !*
(*Famili*a, 1885, p. 44).

Scurta doină pune în fața noastră o admirabilă imagine picturală. Dacă am pleca de la ideea că poetul anonim a avut în vedere „carul cu flori", atît de des întîlnit fie în spațiul ardelean (ca și în cel muntean), am limita simțul poetic al poporului. Poezia se înscrie în lirica intimă erotică, exprimînd, în acest mod obiectivat, sentimentul de admirație pentru „badea cel frumos". Într-o variantă culeasă înaintea celei de mai sus, imaginea întregită este dezvoltată în sensul următor :

*Cînd cu sbiciul el pornea,*
**măgheranul răsărea,**
*cu gîndul la min-gîndea* ;
*unde pica cîte-un fir,*
**răsărea un trandafir,**
*unde pica cîte-un smoc,*
**răsărea tot busuioc.**
(*Ibid.*, 1873, p. 211 ; cf. 1889, p. 55).

Presupunerea că poetul anonim ar fi fost preocupat de descripție, că sentimentul erotic ar apărea cu totul estompat, este numai aparentă. Căci toate elementele florale și vegetale evocă imaginea fermecătoare a badelui și exprimă discret, cu finețea caracteristică doinelor, dragostea mîndrei. Carul „de odolean", cu obedele de „lemn verde" și „loitrele de arșinic", nu poate fi decît al unui fecior voinic și frumos, căruia numai astfel îi „șede" bine ; „măgheranul", „busuiocul", „trandafirul", care răsăreau în urma lui, sînt flori *cu valoare simbolică*. În erotica populară ele exprimă tocmai vraja și subjugarea celor îndrăgostiți, unul față de altul.

În acest sens, al chemării la viață artistică a unor flori cu valoare simbolică, mai cităm doina feciorului plecat în cătănie, care a lăsat grădina nesămănată, iar fata îndrăgostită, în dorul după el, cîntă :

*Semănare-aș* **ochișele,**
*badea-i* **oacheș** *ca și ele* ;
*semănare-aș* **cănăcei,**
*badea-i* **roșu** *ca și ei* ;
*semănarea-aș* **măgheran,**
**badea-i tînăr și viclean.**
(*Ibidem*, 1890, p. 140).

Reluarea prin versuri paralele cumulative tinde să încarce cu noi sensuri simbolice starea emotivă, ocheșele, cănăcei, măgheran fiind flori ce fac parte dintr-o botanică erotică ,dacă se poate spune. Ne aflăm sub vraja unui limbaj figurativ.

Un tablou frecvent în doinele de dragoste este și al florilor care răsar primăvara, ca și dragostea, sugerînd fericire :

*Mîndră, de dragostea noastră* **răsărit-au scînteiuțe ;**
**Răsărit-au flori pe coastă,** **scînteiuțe, flori adînci,**
*și de dorul tău, mîndruță,* *cînd le vezi, bade, să plîngi.*
*(S. Russu, Scînteiuțe,* p. 49).

În alte variante la acest motiv, în locul florilor apare imaginea pomului „cu frunză rară" și a păsărilor care zboară din pom în pom, „ca dorul din om în om".

Ca și în doinele-portrete, și în acestea, ale unor tablouri de natură, putem spune că s-a statornicit o anumită tematică și manieră compozițională. Poetul anonim reia aceeași imagine poetică prin alte atribute, iar sentimentul de dragoste, oricît de subiectiv ar fi, apare totuși obiectivat, datorită modalității stilistice de asociere a sentimentului de elemente din natură ce au valoare simbolică corespunzătoare.

**§ 55.10.** În exemple de tipul următor, frecvente în poezia populară : *Pe sub soare, pe sub lună /* **trece-un șoim c-un șarpe-n gură.** */ Și nu-i șoim cu șarpe-n gură. /* **Și-i bădița Ionel** */ care m-am iubit cu el* M. Brătulescu identifică *o metaforă* **infirmată.** Aceasta se folosește de următoarea schemă: a) substituirea metaforică propriu-zisă ; b) propozițiunea negativă care răstoarnă metafora, ca fiind neveridică ; c) o clauză explicativă, în care se dă cheia metaforei. Autoarea mai arată că „substituția metaforică este parțială sau procedeul este eliptic" (p. 84) ; uneori „metafora inițială este prezentată la afirmativ, ca o constatare pozitivă" ; alteori „este introdusă sub forma interogației" (p. 85).

Remarcăm la tipul de metaforă însoțită de dezlegarea ei o formulare particulară, făcută după anumite procedee discursive, autorii anonimi ținînd astfel să sublinieze unele trăsături subiective, să creeze o imagine „impresivă", după expresia lui H. Morier, (Vezi pentru aceasta și I. Coteanu, p. 136—138, de asemenea, alte exemple la Petru Ursache, p. 123).

**§ 55.11.** Așezăm în fruntea capitolului termenii de „sistem tropologic". În modul acesta dorim să orientăm atenția cititorului către o înțelegere complexă a limbajului poetic al folclorului. Astfel, metafora, cu multiplele-i ipostaze, dintre care noi am identificat pe cele mai importante, se înlănțuiește cu sinecdoca ori metonimia și alte modalități expresive. Urmînd calea impusă de vorbirea curentă, autorii comit, fără încetare, abateri de la sensul obiectiv al cuvîntului. Prin funcția îndeplinită de categoriile folclorice, acestea solicită cu necesitate un limbaj „cu cheie", figurativ.

*Sinecdoca și metonimia,* spre deosebire de metafora propriu-zisă, apar mai rar în poezia populară. Aceasta datorită faptului că



este vorba de un proces intelectual mai subtil și mai complex, la care spiritul maselor ar fi mai puțin antrenat. (Cu toate că acolo unde funcția de viață a categoriilor folclorice o cere, ca în cimilituri, comunicarea poetică abundă în asemenea modalități).

După stilisticienii Grupului de la Liège, sinecdoca **generalizantă** conferă discursului „.... o alură abstractă, filozofică" *(Retorica generală,* p. 150) ; în sîmburele ei s-ar afla o metaforă dublă. De aceea pentru Tzvetan Todorov sinecdoca ar fi figura centrală a întregului sistem figurativ („... la figure la plus centrale", 1970, p. 30). Operația sinecdotică (ca și metonimică) adună, „concentrează", „focalizează" sau „diluează", spune Albert Henry : „.... il braque, concentre (focalise) ou dilue (defocalise) son faisceau inquisiteur..." (p. 23). Spiritul creator este, așadar, antrenat la o vie și complexă activitate. Încorsetat în anumite sisteme retorice, cîntărețul anonim dezvoltă cu precădere un sentiment de melancolie, de tristețe profundă ca urmare a singurătății.

### Doina — voce a singurătății

**§ 56.** Lirica, ca poezie a unor sentimente general umane, e greu să fie ierarhizată în specii, mai cu seamă cînd e vorba de lirica populară. Și totuși, cel care parcurge bogatul material adunat în colecții și reviste poate face distincție cu ușurință între doină și cîntecul de lume. De exemplu, distincția rezultă nu din tematică, cum spuneam și mai sus, ci din maniera compozițională și limbajul poetic, iar acesta strîns legat cu profilul caracterologic al celui care cîntă doina și, de asemenea, cu împrejurările cînd această poezie este chemată la viață.

Spre deosebire de „cîntecul de lume", care este operă colportată de profesioniști cu prilejul petrecilor populare, la hore, nunți etc., doina devine expresie poetică a stărilor sufletești ale celui singuratic. Este cîntată nu pentru altcineva, pentru o colectivitate, ci pentru el însuși. De aceea, doina exprimă sentimente strict personale, devenind o poezie a confesiunilor cu caracter intim. Zisă pe o melodie capabilă de înflorituri melodice, versurile au și ele un schelet tradițional și o sintaxă poetică, o retorică a ei, facilitînd o mare capacitate de modificări, de reînnoiri nesfîrșite. Fiind o poezie a unui moment liric, doina are o structură poetică aparte, descriptivă mai cu seamă, spre deosebire de cîntecul de lume, prin esență liric-narativ.

Și ca orice poezie de acest fel, doina este prin excelență *voce interioară.* Autorul anonim stă de vorbă cu el însuși, monologhează despre fericire și nefericire în dragoste, ca și în viața socială, despre multe iluzii și deziluzii, suferințe de orice natură. De aceea cel mai bogat compartiment al ei îl formează *doinele de dor.* Într-o vreme acestea au fost privite drept modalitate de exprimare a existenței umane proprie românilor. Însuși termenului de dor nu i se putea găsi un corespondent în altă limbă (ca și celui de *jale* ori *urît).* Dar cuvîntul are rădăcina în latinul *dolus* = *durere* (fr. *deuil,* ital. *duolo),* iar poezia exprimă toemai stări sufletești

de melancolie și durere, rezultate din singurătate, din nostalgie și speranța regăsirii dragostei pierdute.

Spuneam mai sus că doina este un *monolog liric* ce cîntă un moment, reluat și reînnoit la nesfîrșit sub aspect metaforic. Dar poetul popular stă totuși de vorbă cu el însuși rareori. Spre deosebire de poetul literaturii scrise, acesta găsește o altă modalitate de exprimare: convorbește imaginar, cu păsări, ca mierla, cucul îndeosebi, cu flora și fauna, cu întregul cosmos — stele, lună, cer, negură, ape —, comunicînd în felul acesta ceva despre universul lui propriu, despre stările sufletești de care e cuprins. Doina devine astfel o poezie cu totul *impersonală*. Cei doi protagoniști — badea și mîndra — ca eroi lirici, așa cum apar la Coșbuc, sînt cuprinși de o dragoste fericită, plină de speranțe, care evoluează către „dragostea pătimașă", ca să sfîrșească în căința amară și în blestem. „Badea" e implorat de „mîndra" să vină „seara pe lună", e îndemnat „vino serile", „zboară", „n-asculta minciunile", „mi-ai rupt inima", „nu-mi trimite atîta dor", „vino de-mi dă gură". Apetiturile sînt îndreptățite, întrucît badea e „strugur bun", „e ca trandafirul". Și fiindcă nu vine, deoarece iubește „o lume", e blestemat să-l ajungă și pe el „dorul" ori „nouă boli" etc. Părăsită, fata își amintește de „dragostea noastră" pizmuită și care a sfîrșit atît de amar.

Dar și „badea" îndeamnă pe „mîndra" să iasă „la portiță", îndeamnă să „scrie carte", iar fiindcă-i respins, ea devine în ochii feciorului „făloasă", „urîtă", „stricată". Nefiind înțeleasă, „suspină și plînge", e „fără noroc", îmbătrînește și regretă după tinerețe, e singură și n-are „cui se jelui". Iată ceva din universul atît de variat al unui adevărat imperiu al metaforelor afective.

Unii culegători, mai ales din Transilvania, au și simțit nevoia să orînduiască asemenea lirică în capitole și subcapitole ca următoarele:

A. **Dragostea**: *puterea dragostei, lauda ibovnicului și ibovnicei; dragostea nehotărîtă; îndemnuri la dragoste; dragoste cu frică ascunsă și cu piedici, pizmuită, cu glume.*

B. **Dor și jale**: *puterea dorului, necazuri din pricina dorului, drăguții depărtați unul de altul; jalea celui depărtat* etc. (vezi colecția Jarnik-Bîrseanu).

Gruparea și o aceeași tematică întîlnim și în poezia siciliană, culeasă și ea în a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Citām cîteva titluri de capitole: *Belleze della donna, desiderio; speranza; amore; baci; canto; serenate; promessa; constanza; saluti; donai; gelosia; corruci; riconciliazione; matrimonio; abbandono; aventura; morte; carceri; carceroti* etc. (G. Pitré, *Canti popolari siciliani*, 1871).

Acest univers tematic comun mai multor popoare are, în genere, o aceeași modalitate de exprimare caracteristică fie românilor, fie sicilienilor, de tip *strambotto*. Poezie descriptivă, sentimentele sînt exprimate în forma scurtă a unor metafore și simboluri erotice, asociate de peisajul țării și firea poporului.



Cu deosebire se folosește personificarea: dorul „trece Dunărea", „aleargă peste dealuri mărunte", e trimis „pe frunze", „pe ape", „pe izvor", e „adus de vînt", „usucă", „topește", „slăbește", se „pune la masă", are așa-numite „curți ale dorului".

Dorul fiind sentiment puternic, copleșitor, e asociat cu muncile agrare, poetul popular realizînd o scurtă poezie, ca următoarea:

*Pe unde merge dorul,* *Că s-agață plugu-n dor,*
*Nu poți ara cu plugul.* *Boii trag de se omor.*

Pe cînd dragostea, fiind un sentiment mai superficial, se ajunge la imaginea următoare:

*Pe unde merg dragostile,* *Plugul mere sfîrîind,*
*Poți ara cu vacile;* *Și vacile rumegînd.* (*Familia*, 1887, p. 570).

Cîntate pe o melodie dulce și tărăgănată, scurtele doine de dragoste sînt pătrunse de melancolie și tristețe ușoară, provocată de singurătate și urît. La o lectură mai atentă a unor colecții de doine, lectorul are impresia că poezia „dorului" are o puternică înrudire cu poezia romantică a secolului al XIX-lea. Și ea, ca și cea scrisă de Eminescu, Novalis ori Lenau și alți poeți ai acestei epoci, dezvoltă sentimentul de singurătate (*die Eisamkeit, le mal du siècle, die Sehensucht, der Weltschmerz*). Absentă din lirica popoarelor vecine, în forma scurtei compoziții de mai sus, poezia e întîlnită însă în spațiul iberic, prin ceea ce și aici se numește *soledad*, adică singurătate, ori *coplas*.

Cîntînd fericirea și nefericirea proprie, poetul anonim popular are mereu ochiul deschis asupra lumii din afară, asociind sentimentele cu flori, păsări, cu ape și stele; el sporește astfel valoarea simbolică a metaforei. Sînt rare cazurile cînd el se mărginește în a cînta o lume interioară, dureri, în maniera primilor poeți, cum a fost Conachi. Iată o mostră, mai mult ecou al cîntecului de lume:

*Rele-s maică frigurile,* *De dragoste fugi turbat;*
*Da' mai rele-s dragostile,* *Dragostile rău te strică,*
*Că de friguri zaci în pat,* *Frigurile te bășică.*

(*Ibidem.*, 1890, p. 599).

Același sentiment este exprimat mai des în felul următor:

*De jalea inimii mele,* *De mila traiului meu,*
*Plîng petrile pe vîlcele* *Plîng petrile pe pîrîu*
*Și fagii la dosurele;* *Și fetile din Bîrgău.* (*Ibidem*, 1886, p. 275).

În locul stilului hiperbolic, lacrimogen, propriu mai mult lăutarului, cîntăreții din popor, aflați în singurătatea de necuprins a codrului și naturii adoptă maniera paralelismului sintactic, a unor versuri care reiau și dezvoltă starea sufletească asociată de alte și alte elemente ale lumii înconjurătoare, cum se întîmplă și în scurta doină de mai sus. De asemenea expunerea se face prin versuri paratactice, predominînd elipsa și unitățile cumulative de cîte două sau mai multe versuri ca și antiteza. Copleșit de sentimente puternice de dor și jale, poetul anonim cîntă marea, cerul, cosmosul, pe care le asociază cu sentimente proprii, astfel:

| | |
|---|---|
| *Mare-i cerul și pămîntul.* | *Din cer pînă la pămînt,* |
| *Mai mare-i doru și urîtul!* | *Tot mai are un sfîrșit,* |
| *Cîtu-i de afundă marea* | *Numai dorul meu cel mare* |
| *Mai mare-i dorul și jalea!* | *Nici un sfîrșit nu mai are.* |

(Teculescu, 1928, p. 88).

S-a spus că doina e o poezie neîntîlnită la alte popoare, că ar fi specifică românilor. E drept că vecinii au o poezie liric-narativă, lipsită de trăsături ca cele semnalate mai sus. Dar spaniolii au asemenea poezii de singurătate, numite chiar *soledades* și care exprimă asemenea sentiment într-o factură stilistică asemănătoare. Și în acestea predomină versurile juxtapuse, imaginile florale, asocierile făcute într-o manieră similară doinei. Astfel, poetul anonim spaniol cuprins de jale și dragoste înfocată, cîntă și el:

*Tu queré y mi queré.*
*Aunque lo riegaen cón yanto*
*No puée prebaleser*

(„Dragostea ta și dragostea mea / Cu toate că sînt udate de lacrimi / Nu pot să crească" — G. Ramette, *Nouvé Provençau*, p. 13).

Într-o terțină, cavalerul își invită iubita acasă, s-o prezinte mamei, ea fiind „fecioara grației":

*Vente con migo, ami casa:*
*Que yo dire a mi mare*
*Que eres la Birgen e Gracia.* (*Ibidem*, p. 15).

Și poezia italiană toscană, cunoscută sub numele de *rispetti*, are nuanțe și aspecte stilistice apropiate doinei:

*Quando tu passi dalla casa mia,*
*Mi par che mani la sfera de sole,*
*Alluminar tu fai tutta la via.* (G. Pitré, *op. cit.*, vol. II, p. 25).

De asemenea frumusețea iubitei este înfățișată în scurtele poezii italiene, în genul doinelor române. „Fața", „capul", parc-ar fi „flori de orange", culese din paradis (Che vedre quel bel viso e quel bel volto / O fiord-arducio in paradiso còlto !). E atît de frumoasă, că pe unde trece face să reînvie iarba, să înflorească trandafirii, pămîntul să fie fericit că ea surîde... (Fiorisce l'erba do'avete a passane, [...] le spine et le rose, la terra ride... *Ibidem*, p. 28).

Cu toată maniera literaturizată a poetului anonim italian, cultivată oarecum artisticește ea se apropie de cea a artistului anonim daco-român. Asocierile poetice sînt din aceeași sferă: dragostea, în variatele-i ipostaze, e exprimată prin imagini luate din sfera vegetalelor, a florilor, din cosmos, stele, cer. Însăși maniera stilistică și tonalitatea lirică e comună doinelor. Destăinuirea plină de afecțiune și delicatețe se desprinde, ca și în lirica intimă română, în versuri ca:

*Stanotte a mezzanotte mi levai,*
*Trovai'l mio cuore che del petto usciva,*
*E io gli dissi: cor, dove ne vai?*



*Mi disse: a veder voi che ne veniva.*
*Mira, il mi' core se non ti vuol bene!*
*Esce dol petto e ti viene a vedere.*

Noaptea, în momentul cînd mă trezii, / Găsii inima că zboară din sînu-mi. / (Eu i-am spus: inimă, unde pleci ? / Ea mi-a răspuns că vine să te vadă, / Privește, dacă inima-mi nu te vrea atît de mult, / Iese din sînu-mi și vine să te vadă) (*Ibidem*, p. 30).

În alte *rispetti* este evocat cerul senin, cu mii de stele (E pure un bel seren con tante stelle !); apariția zorilor (Le vedo d'alba che vuole apparire), păsăruica care cîntă în amurgul serii (Uccellino che canti per il fresco), turturica care lasă cîmpul, dar se scaldă în apa clară, pe care-o tulbură... ca la urmă să ofteze, blestemînd dragostea:

*La tortora che ha perso la campagna,*
*Dice che non la sa pin ritrovare:*
*E se trova dell'acqua, lei si bagna,*
*E se l'e chiara, la fa intorbidare...*
*Dicendo: Maledetto sia l'amore.* (*Ibidem*, p. 86).

Iar napolitanul își trimite „suspinurile" să se așeze pe hainele iubitei, să se așeze la masă sau să se culce în patu-i:

*Iate, sospire, mieie addò ve manno:*
*E no' ve' ntratte nite per la via:*
*Iate a posarre'ncoppa a chilli panne*
*Addo se spoglia e veste nenna mia,*
*Se la trovate a tavola die che acagna,*
*Pigliatence no muorzo a nomme mio:*
*Se la trovate a lu licto che dorme,*
*Ah, le sciate'mmocca il care mio.* (*Ibidem*, p. 147).

Apropierile ce se pot face ca mai sus între doină și „soledadas" și „rispetti" ilustrează o structură lirică înrudită, ca expresie a unor centre de veche cultură populară europeană.

Exprimînd un moment liric, în 4—6—8 versuri, doina e o poezie scurtă. Limbajul poetic nu apare încărcat — cum s-ar putea crede — în epitete, tropi și figuri de stil. Se poate vorbi mai degrabă de simplitate și expuneri la modul enunțiativ, ceea ce oferă scurtelor doine (cu deosebire din Transilvania) clasicitate. Un exemplu ca următorul e des întîlnit în lirica acestui spațiu:

*Cît în lume am umblat,*
*Eu ca mîndra n-am aflat,*
*Bunișoară și frumoasă*
*Și ca ea de drăgăstoasă!* (Jarnik-Bârseanu, 1895, p. 25).

Epitetul este exprimat natural și firesc prin adjectivul curent din limbajul vorbit: „mîndra" *bunișoară*, *tinerea* și *frumușea*, *gingășea* (terminația acordă epitetului distincție); floricică *mieroasă*; apoi mai des prin substantive: *rujă* de coastă, cu *cunună* etc.; „Badea" e *mîndru* și *frumos*, are frunte *albineață*; prin substantive: *puișor* roșior, *păun*

retezat, ca *bradu*, ca un *bujor* etc. În fond acestea din urmă evoluează către metaforă.

Nimic în exprimarea poetului anonim care să fie de prisos, inventat; totul e spontan și sincer. Cel ce-și cîntă bucuriile și amarul, deziluzia nu reclamă și nici nu vrea să impresioneze printr-un vers pompos, încărcat de epitete. Astfel:

*Pentru badea bădiţu,* | *Şi pieptarul mi l-aş da*
*Bucuros mi-aş da şi surţu,* | *Numai de l-aş căpăta.*

O exprimare poetică, sugestivă rezultă mai degrabă din asocierile pe care poetul anonim le face cu lumea vegetală: flori, iarbă, copaci; ori cu lumea minerală: munte, lună, stele; cu păsări: cucul, mierla. Dar atunci avem de-a face cu personificări sau cu un sistem de comparaţii devenite tipice în lirica populară. Mîndra, pierzîndu-şi iubitul, l-a găsit „...chiar în fundul codrului, / La curţile dorului" (imaginea a fost introdusă de Blaga şi în lirica scrisă).

Uneori poetul anonim e înclinat către un joc de cuvinte cu tendinţe de materializare a unor sentimente de dragoste şi urît:

*Ce mi-i drag, nu mi-i urît.* | *Ce mi-i urît, nu mi-i drag,*
*De-ar fi ca negru pămînt.* | *De-ar fi cît caşul de alb.*

Comparaţia în asemenea scurte poezii se face în termenii ei proprii. Astfel mîndra e:

*La obraz ca rujele,*
*Ochişori ca murele,*
*Buzele ca frunzele*

sau:

*Dragostea de fată mare,*
*Ca garoafa din răvare;*
*Dragostea de nevăstuţă,*
*Ca floarea din grădinuţă.*

Unică în frumuseţe,

*Mîndra mea pe lume-i una* | *Părul ei mătase moale,*
*Cumu-i între stele luna!...* | *Ca şi inul cînd înfloare.*

E surprinzător la poetul anonim, lipsit de cultură literară, că posedă un atît de mare simţ al nuanţelor, devine atît de subtil în comparaţiile pe care le face, prin raportare la lumea înconjurătoare. El preia acele esenţe pline de gingăşie, ca în versurile de mai sus, conferindu-le originalitate. Are un mare simţ al culorilor şi mirosurilor:

*Trandafir cu bun miros,*
*Drag, mi-i doamne, cel frumos...*

sau:

*Lelea cu mărgele multe*
*Amiroase a flori mărunte...*

Iar cea:

*Cu mărgele puţinele*
*Amiroase-a floricele.*

S-ar putea spune că scurta doină devine un madrigal ce cîntă părul iubitei, fruntea, buzele, mîinile albe şi mai ales ochii, gura, dinţii,



sprîncenele. Iată o doină de acest fel, care numai în aparenţă e dezvoltată, în fond poetul nu face altceva decît să reia şi să întărească prin versuri paralele un conţinut poetic exprimat la început:

*Floricică, floricea* | *Sprîncenele mă ridică.*
*Mîndră, mîndruleana mea,* | *Floricică gingăşea,*
*Ochii tăi şi toate-s bune,* | *Mîndră, mîndruleana mea!*
*Sprîncenele-ţi fac minune;* | *Sprîncenele dumitale*
*Ochii tăi şi toate-mi plac* | *Pene de privighetoare:*
*Sprîncenele moarte-mi fac.* | *Cînd le sui, cînd le ridici,*
*Mîndră, mîndruleana mea,* | *Rău la inimă mă strici;*
*Floricică gingăşea,* | *Cînd le sui, cînd le cobori,*
*Ochii tăi mă bagă-n frică,* | *Din picioare mă dobori!*

Natura metaforei în lirica populară am mai spus, e de altă esenţă decît în cimilitură. Căci, dacă în această categorie folclorică tropul e deschis către o întreagă lume exterioară, în doina ardeleană e orientat către o lume interioară. În cimilitură despre „fum": O ciută mohorîtă / Umblă şovăită, procesul de plasticizare este altul decît într-o doină ca următoarea:

*Hop! mîndruţă, păr galbin,* | *Dinţii ţi-s mărgăritar;*
*Gura ta miroase-a vin* | *Gura pahar* de cliştar.
*Şi braţele-a rosmarin;* | (*Teculescu*, p. 15, 19, 25, 28).

Cititorul se găseşte de data aceasta în faţa unei metafore ce sugerează frumuseţea fetei, pornind de la imaginea ei fizică: culoarea părului, gustul gurei plăcut ca al vinului, culoarea roz-albăstrie („rosmarin") a braţelor, dinţii albi ca mărgăritarul, simetria gurii, care este limpede la vorbă ca şi sunetul curat al cleştarului (o sticlă foarte curată, cu sunet particular). Metafora nu mai este limitată şi închisă, ca cele din poezia enigmistică. Dimpotrivă, ea sugerează o lume plină de pofte şi doruri. Este o metaforă simbolică, despre care Tudor Vianu scrie: „Metafora simbolică sau infinită este, din această cauză, aceea care mijloceşte lucrarea cea mai productivă a imaginaţiei şi aceea care produce, prin nedeterminarea ei sugestivă, starea poetică prin excelenţă" (T. Vianu, *op. cit.*, 1957, p. 117).

Urmărind cu atenţie poezia doinelor de dor, de jale, de bucurie, facem cunoştinţă cu stări poetice ca cele trezite în suflet de poezia lui Eminescu ori Coşbuc, Mallarmé sau oricare poet al literaturii scrise. Şi poeţii anonimi recurg la metafora simbolică a mineralelor, a florilor sau astrelor, a rîurilor, munţilor, ca să sugereze mulţimea de sentimente de care este cuprins sufletul omului. Dar metafora simbolică din scurtele poezii populare nu este ascunsă, aşa cum este întîlnită la unii dintre marii simbolişti ai lumii. În lirica orală a popoarelor poate fi vorba de o botanică erotică, de o faună, de o mineralogie, asociate cu frămîntările sufleteşti ale celor îndrăgostiţi.

**Între monolog și dialogul convențional**

§.57. Doina, ca expresie a unei „voci interioare", devine un *comentar* liric făcut de „badea" sau „mîndra", principalii săi eroi. Prin modalități de exprimare tipice, efuziunile lirice se detașează de autor, și din subiectiv, cum ne-am aștepta să fie, discursul primește o puternică tentă obiectivă. Frămîntările sufletești sînt comunicate într-un chip cu totul original, prin forma unui *dialog convențional*. Eroii lirici duc o convorbire imaginară cu florile, cu păsări, cu ape, cu muntele și cerul, cu luna și stelele, cu o întreagă lume exterioară, de care-și asociază doruri și nădejdi, bucurii și suferințe, aduse de dragoste. Astfel se face că scurtele poezii, în genere de 4–6–8– versuri, simple exclamații spontane, își conturează planul expresiv pe măsura unei sintaxe afective. Încît, cu toate că ele, ca și „hora" ori „cîntecul de lume", au ca obiect al inspirației dragostea, discursul subiectiv se obiectivează, căpătînd profil deosebit de al celorlalte categorii. În felul acesta poezia devine cu totul *impersonală*. „Vocea „interioară" este slobodă la chemările din afară. Imaginile sînt, în ultimă instanță, „cópii după natură", pe care o evocă la modul pictural. Poetul anonim cîntînd trăiri, experiențe ale unui suflet plin de rezonanțe lirice, ceea ce-i frămîntă sufletul găsește pe plan exterior imaginea convenabilă. Poeticul, spune Mikel Dufrenne, stă desigur în poet. În sufletul poetului anonim viază sentimente dintre cele mai diferite, iar pentru fiecare găsește în jurul său imagini potrivite, de care le asociază. „Starea poetică" fiind cea care declanșează poezia, autorii-colportori, ancorați în realitatea din jurul lor, sînt mișcați de tot ce văd și aud, iar toate acestea devin suport emoțiilor proprii. În doinele ardelene se petrece un fapt puțin comun celorlalte categorii lirice, iar cu poetul anonim se întîmplă un fapt demn de semnalat: vorbind despre lumea înconjurătoare la un mod cînd admirativ, cînd repulsiv etc., își caută prilej potrivit să strecoare fin, subtil, lumea sa de gînduri și sentimente de care este frămîntat, și în modul acesta el devine un mare poet, care *nu* vorbește numai în numele său, nu glăsuiește despre propria-i suferință sau bucurie. Printr-o construcție a frazelor poetice, o tehnică discursivă — doina evoluează către o poezie pe cît de impersonală, pe atît de subiectivă, de trăire plenară a sentimentelor.

**Limite la o sintaxă poetică**

§.58. Exprimînd sentimente de dragoste, de admirație pentru „mîndra" fermecătoare ori „badea" frumos, de jale și tristețe pentru o iubire pierdută, poeții anonimi deschid scurta poezie cu o frază poetică *exclamativă*. Tonul este potențat de un vocativ compus: „Măi bădiță, Gherasim" ; sau : „Măi bădiță, strugur bun" „puișor de la pădure" ș.a. m.a. ; alteori exclamația o constituie cunoscuta formulă fixă: *„Frunză verde de alună"* (iarbă deasă, a macului etc.) ; nu mai puțin frecvente sînt și exclamații de felul următor : „Vai, mîndruțo, gura ta" ; „Marioară, sorioară" (prin vocativ dublu) etc.



Versul exclamativ are facultatea de a imprima o astfel de tonalitate scurtei poezii, încît ea se resimte în sintaxa întregului, ca de exemplu:

*Bade, zău, ți-o fi păcat, tot cu foc și cu lumină*
*ș-asară te-am așteptat, și cu dor de la inimă.* (*Teculescu*, nr. 3).

De cele mai multe ori, poezia se mărginește la atîta, adică la simplul enunț liric. Alteori, însă, enunțul este dus mai departe, sentimentul fiind circumscris prin întregiri metaforice, completînd imaginea celei sau celui aflat în suferință:

*Cînd văzui că nu mai vii,* **cu dragostea mă-nvelii,**
**pusei dorul căpătîi,** *Doamne, rău mă odihnii!*

Neliniștea, starea de zbucium a celei îndrăgostite nu puteau să-și găsească o mai adecvată sintaxă, pe măsura stărilor sufletești, și un limbaj poetic mai potrivit ca în scurta poezie citată. Se observă tendința autorului către un limbaj plastic concret, ca în modul acesta să imprime versurilor o mare doză de obiectivitate. Astfel că doina pe cît de spontană și sinceră este, ca poezie a trăirilor intime, devine pe atît de impersonală, tocmai printr-o tehnică a frazei poetice.

În sensul versurilor de mai sus, mai cităm și alte exemple, ca :

*Bade, de-a ta dulceață,*
*m-aș face* **floare-n fineață**
sau : *Măi bădiță,* **măr gutui,**
*pune-te-aș la căpătîi,*
*dimineața cînd mă scol,*
*să te sărut mai cu dor!* (*Ibid.*, 12).

Deseori frazele poetice exclamative sînt încadrate, *ab initio*, de versuri cunoscute (în toate limbile) :

**Foaie verde ....** *de pelin, de izmă creață* etc.

care aduc, în mod frecvent, un mecanism sintactic format din versuri paralele sinonimice și cuvinte-cheie. La cel de mai sus urmează :

**Străină-s,** *doamne,* **străină**
**străină-s** *ca pasărea,*
**n-am milă** *nicăierea.*
*străină-s* **ca** *un pui de cuc,*
**milă n-am** *unde mă duc.* (*Ibid.*, 32).

Din cîte se observă, scurta poezie se mărginește la *repetarea* unor cuvinte și mularea lor pe o retorică, pe o discursivitate care are drept rost să sublinieze o anumită stare sufletească : a înstrăinării fetei de casa părintească (o stare curentă în lirica populară). Limbajul poetic nu este încărcat cu epitete și alte ornamente, se reduce la o simplă comparație făcută în termenii ei proprii.

§.58.1. Un rol preponderent în exprimarea tipică doinelor ardelene îl are și *versul-propoziție inițială imperativ*. Și în asemenea formulări revine un mecanism sintactic fundat pe *cuvinte-cheie* (parigmenon) și formulări repetitive, ca de exemplu :

**Ajungă-te**, *badeo*, **ajungă**... *că știu bine că ți-o trece;*
**ajungă-te-un dor** *și-un drag*, — **cu apă** *din fintinuță*,
**nici** *să mori*, **nici** *să te scoli*, — **cu dor** *de la inimuță*,
*pîn' mă chemi de două ori*, — **cu apă** *din heleșteu*,
*să te spăl* **cu apă** *rece*, — **cu dor** *din sufletul meu* (*Ibid.*, 21).

Cu toate că doina este mai lungă (are zece versuri), totuși și aceasta se întinde pe o singură frază poetică, exprimată de primele versuri. Dezvoltarea se face ca în bolerou: se reiau aceleași noțiuni fundamentale, prin îngroșarea lor cu atribute noi: apă—rece / fîntînuță / heleșteu.

Cît privește cel de al doilea termen „de dor", este diversificat doar sinonimic (inimuță — suflet).

Din exemplul de mai sus se mai observă cum imperativul din primul vers repetat în finalul versului și reluat apoi sub formă de anadiploză în cel de al doilea, ca de exemplu:

**Fă-mă**, *doamne, ce mi-i* **face**,
**fă-mă** *spicul grîului*... (*Ibidem*, 33)

sau:

**Duce-m-aș** *și* **m-aș tot duce** (*Ibidem*, 34)
**Du-te, du-te**, *carte*, **du-te** (*Ibidem*, 82).

Formularea schemă variază ca tip verbal sau poziție, scopul dublării sau triplării fiind același: de îngroșare a stărilor afective, de a imprima poeziei o tonalitate mai puternică prin orientarea la un conformism sintactic. Este vorba de o tehnică poetică și de o *artă a șablonului*.

§.58.2. Cele mai multe din doinele din Ardeal se deschid însă printr-un *vers enunțiativ*. Este o firească formulare a unei stări sufletești constatative. Structura sintactică imprimă scurtei poezii o formulare axiomatică, și ea încadrată într-o îndelungată manieră tradițională, ca și în celelalte exemple, despre care am relatat; astfel:

*Eu* **trăiesc** *cu mîndra* **trai**,
*cum* **trăiesc** *îngerii-n rai*... (*Ibidem*, 6)

sau: *Asar' am jurat pe* **cruce**, **crucea-n** *două rupe-o-aș*
*că la* **mîndra** *nu m-oi duce*, *și la* **mîndra** *duce-m-aș*. (*Ibidem*, 7).

Alteori, asemenea formulări inițiale oferă bun prilej pentru o dezvoltare complexă, cu alură fabulativă, ca de exemplu:

*Vine dorul badiului* — *și strigă de la fereastră*,
*noaptea-n timpul somnului* — *cum dormi, mîndruțo, în casă?* (*Ibidem*, 36).

Între cei doi — „mîndra" și „badele" — se înfiripă un dialog, aparent bineînțeles. Ca și metamorfoza, o altă cale frecventată de autorii anonimi, și astfel de modalitate este des întîlnită la aceștia. Asociind stările sufletești de elemente ale naturii, de negură și ceață, de lună și stele, de rîuri, codri, păsări etc., autorii populari, înșiși feciorii și fetele, cuprinși de o infinită gamă de sentimente, *convorbesc* despre ceea ce le frămîntă sufletele. În modul acesta doina ia o dezvoltare mai amplă



decît catrenele exclamative ori imperative. Totuși nucleul frazei poetice este exprimat în versurile inițiale.

§.58.3. Uneori versul enunțiativ este dus mai departe și dezvoltat prin altul *interogativ*, ca de exemplu:

*La fereastra din uiagă*, / *Vine dorul de mă-ntreabă*:
*De ce port cămașa neagră*.

Ca mai departe să urmeze răspunsul dat sub forma directă a dialogului convențional:

— *Taci, dorule, că ți-oi spune*, / *C-am avut o mîndră-n lume etc.* (*Ibidem*, 48).

Ne oprim asupra unor asemenea detalii cu privire la modul de expunere întrucît acestea constituie esențe ale discursului emotiv. Se remarcă atitudinea de detașare completă a autorului; cele expuse de el devin simple constatări ale unui ins ce se află în afara vîltorii sentimentelor. Construcțiile sintactice, care formează schema tradițională, capătă mlădieri pe măsura dialogului, a metamorfozelor și tablourilor de natură, modalități atît de curente în lirica ardeleană.

§.58.4. Un loc important în discursul liric îl au și *subordonatele*, cu deosebire *subiectivele* ori *condiționalele*. Acestea accentuează și mai mult caracterul axiomatic al speciei:

**Cine strică dragostile** — *iar poiata și șura*,
*mînce-i grîul pasările*, — *arză-i-le flacăra*. (*Ibidem*, 9).

Cum firesc este, în construcția sintactică respectivă versurile următoare subiectivei sînt exclamative. De multe ori subiectiva din frunte este interogativă:

**Cine trece pe sub sat?** — *Dar cine l-a* **fermecat?**
*Trece badea* **fermecat**... — *O feliță din cel sat*... (*Ibidem*, 29).

O astfel de osatură sintactică impune alt ton liric, și, mai cu seamă ea constituie o altă modalitate caracteristică discursului emotiv al doinei ardelene. Între cele două versuri, interogativ-subiective și imperative este o strînsă legătură, formînd, vom spune, două membre ale aceleiași construcții sintactice: *protaza* — întrebarea, iar *apodoza* — răspunsul. Este o frază poetică *periodică*, destul de frecventă și ea în lirica la care ne referim. Asemenea formulări poetice devin și mai clare în exemplele ca următoarele:

**Cine**-*a stîrnit horile*, — **Că** *horile-s stîmpărare*
*aibe ochi ca florile* — *la omul cu supărare*,
*și fața ca zorile*... — *Că și eu*...

§.58.5. Construcția ia turnură deosebită în forma frazei poetice introdusă prin *condițional*:

**De-i** *gîndi, bade, la mine*, — **de-i** *gîndi la altele*,
*Dumnezeu să-ți deie bine*; — *corbii mînce-ți spatele*... (*Ibidem*, 64).

Exprimarea axiomatică rămîne constantă, se schimbă însă tonalitatea lirică, ce se mulează pe o altă construcție sintactică. Fraza condițională oferă colportorului și autorilor de poezie populară un larg cîmp de po-

sibilități de exprimare. Gama de sentimente exprimate astfel e din altă sferă decît a imperativelor ori enunțiativelor etc. De data aceasta își fac loc: îndoieli și nădejdi, o lume afectivă ce exprimă jale, tristețe, rețineri. Cum ar putea fi comunicat mai bine sentimentul de melancolie a fetei aflată singură, decît prin versuri ca acestea:

**De-aş** *avea mamă și tată,* **n-am** *tată, nici mamă eu,*
**n-aş mai** *hori niciodată;* *D-aia horesc tot mereu.* (*Ibidem*, 62).

Asemenea construcție este și ea frecvent întîlnită în doina ardeleană, mecanismul sintactic fiind cel care-și imprimă o amprentă afectivă:

**De-ar** *avea mîndruța milă,* *Eu m-aș face vînt de vară*
**ar pune** *patu-n grădină;* *și-aș merge la ea deseară.*
(*Ibidem*, 102).

Din cîte se remarcă, construcția condițională este întregită de o concluzivă; deseori prima parte este precedată de subiect, aspectul sintactic luînd formă enunțiativă:

*Dorul de la bădița /* **de l-aş** *putea apuca / eu cu drag...*

**§.58.6.** Și *circumstanțialele*, de diferite nuanțe, sînt chemate să exprime game de sentimente de altă natură decît cele de mai sus. Și acestea se încadrează aceluiași mecanism sintactic, de care dă dovadă discursul emotiv al doinei ardelene. Modelele sînt introduse prin *decît... mai bine*, ca în exemplul următor:

**Decît** *să las pe bădița,* *că crătința iar-mi fac,*
**mai bine** *să-mi pierd crătința,* *bade nu mai am pe plac.* (*Ibidem* 68).

Dacă asemenea formulări apar rar, mai firesc venite sînt circumstanțialele de *loc* și *timp*.

**§.58.7.** Unele din acestea sînt exprimate sub forma paralelismului sintactic cum ar fi în exemplul următor:

**Pe unde** *umblă dorul* **Pe unde** umblă jalea,
*Nu poți ara* cu plugul *Nu poți trece* cu grapa
că s-agață plugu-n dor, că s-agață grapa-n jele,
trag boii de se omor trag săraci vacile mele. (*Ibidem*, 20).

Cu toate că asemenea poezii iau formă mai amplă și mai complexă ca sintaxă, ele se reduc totuși la un șablon ușor de mînuit de colportori. Alteori asemenea construcții, din picturale cum sînt, devin fabulative. Încep cu o complinire de loc, determinate apoi multilateral. De exemplu:

*Din grădină de la noi* **Cum...**
te-am văzut, bade, ieri la boi, **Ș-atunci...**
Ca să-ți fiu...

**§.58.8.** Și circumstanțialele de *timp* urmează același model, devenit și el clasic pentru doina ardeleană. Și în acestea o idee exprimată în primul vers este reluată și întărită afectiv prin repetarea formei sintactice:

**Boii mei cînd aud doina,**
**ară** *țelina și moina;*
*boii mei* **cînd le doinese**
**ară-n** *coastă ca pe șes.* (*Ibidem*, 90).



Din cîte se vede, schema sintactică este aceeași, cu o aceeași ordine: circumstanțiala în frunte, urmată de principală (de multe ori reluate, cu mici nuanțe lingvistice), întregite apoi prin explicative Doina este de așa manieră expusă încît *totul să se reducă la o frază poetică*, chiar cînd aceasta este dezvoltată. Mai dăm un exemplu:

**Cînd** *mergi, bade, în pădure* — **să-ți dau** *apă din pahar,*
*hai la noi după săcure,* — **să nu** *rupi ceva la car,*
— **să-ți dau** *apă din ulcică.*
— **să nu-ți** *fie, bade, frică.* (*Ibidem*, 164).

**De la metaforă la simbolul erotic**

**§.59.** De la catrenul ori poezia scurtă a unui moment liric, poetul anonim evoluează și către un cîntec liric-narativ. Fără să piardă calitatea de poezie ce dezvoltă o stare sufletească naivă, la modul descriptiv, lungimea ei devine o chestiune de compoziție doar. Folosind *paralelismul* unor versuri, catrenul evoluează către sixtină, ca de exemplu:

*Bate vîntul*, iarba-o culcă **Dorul badei** mă omoară
**Dorul badei** mă usucă. *Bate vîntul*, iarba crește;
*Bate vîntul*, iarba scoală. **Dorul badei**, mă topește!
(*Friedwagner*, 1940, p. 61).

Alteori, ca în doina de mai jos, sentimentul este exprimat doar în primele două versuri; reluarea lui în următoarele se face ca în pictură: prin îngroșarea tabloului ca astfel starea sufletească să devină mai copleșitoare:

*Bade vine și se duce,* *Bate vîntul și nu-nceată,*
*Dor îmi lasă, dor îmi duce!* *Dorul badei mă săgeată.*
*Badea merge și se-ntoarce,* *Și din lună și din nor.*
*Sînul meu durerea-l stoarce!* *Eu citesc numai tot dor!*
(*Jarnik-Bârseanu*, op. cit., p. 135).

Nedezvoltînd totuși o temă narativă — ca în alte spații —, în doina din centrul Transilvaniei, autorii ei creează portrete, tablouri globale, cu ușoară înclinare către o anecdotică lirică, în genul poeziei lui Coșbuc. Ca să înfățișeze frămîntări sufletești ale eroului liric — căci și în doina ardeleană se poate vorbi în acest fel — poeții descriu și asociază sentimentele de peisajul local, de faună și floră, de viața rustică într-un cuvînt. Astfel, fata îndrăgostită, în dorul după iubit, cîntă:

a < *Semănare-aș ochișele* / *Badea-i oacheș ca și ale;*
a' < *Semănare-aș cănăcei,* / *Badea-i roșu ca și ei;*
a'' < *Semănare-aș măgheran* / *Badea-i tînăr și viclean.* (*Ibidem*, p. 140)

Un tablou frecvent în doinele de dragoste este și al florilor care răsar primăvara, ca și dragostea, sugerînd fericire:

*Mîndră, de dragostea noastră* *Răsărit-au scînteiuțe,*
*Răsărit-au flori pe coastă* *Scînteiuțe, flori adînci,*
*Și de dorul tău, mîndruță,* *Cînd le vezi, bade, să plîngi.*
(S. Rusu, *Scînteiuțe*, p. 49).

Ca şi busuiocul ori trandafirul, şi ocheşelele, cănăceii, scînteiuţele sînt flori cu valori de simboluri erotice.

Chemînd la viaţă poetică unele vegetale şi flori, ca trandafirul, creatorul anonim francez acordă valoarea simbolică în maniera poetului cult:

*J'ai cueilli la rose* (bis)
*Je l'ai cueilli en soupirant*
*belle rose au rosier blanc...*
*Je l'a portais à ma mère,*
*dans un beau panier d'argent*

sau: *J'ai planté un rosier, mignon, gaillard joli,*
*Je lui dit: rosier, tu es bientôt repris*
(*Puymaigre*, vol. II, 1881, p. 98. 116).

Poetul nostru anonim nu cîntă însă niciodată trandafirul (*la rose rouge* ori *le rosier*). Admiraţia lui e pentru „badea", care e „roşu ca un trandafir": „Faţa lui ca trandafirul, / Trupul lui ca rozmarin".

Poezie a unui moment liric, exprimat sub forma a 4—6—8 versuri, doina evoluează către o expunere lirico-narativă, scop în care poetul anonim foloseşte paralelismul. Reluînd aceleaşi versuri, schimbate doar în rimă, creaţia orală capătă schelet care se suprapune — pare-se — scheletului melodic, iar schematismul de care dau dovadă unele doine are ca scop să sublinieze stările afective. Astfel:

1 *Aşa-mi zice frunza-n prun*
2 *Să iubesc şi să nu spun;*
1 ______________ *de fag*
2 ______________ *pe cin' mi-i drag;*
1 ______________ *de nuc*
2 ______________ *să mă duc;*
1 ______________ *de plop*
2 ______________ *cu dor şi foc;*
1 ______________ *de tei*
2 ______________ *pe cine vrei;*
*Să iubesc, să nu glumesc,*
*Ca să ştiu, zău, că trăiesc.* (*Familia*, 1894, p. 151).

N-am putea spune că doina de mai sus este mai lungă decît multe altele. Conţinutul liric este exprimat doar de primele două versuri, care, fiind reluat în următoarele versuri paralele, acordă poeziei o dezvoltare mai mare, pregătind poanta.

În exemplul de mai jos, paralelismul are profil *cumulativ*. Aducînd o aglomerare de senzaţii, scurta doină devine caracteristică amărăciunii produse de o dragoste pierdută:

a < **Du-te dor** *în ţări pustii,*
*la mine să nu mai vii;*
a' < **Du-te dor** *ca negura,*
**Nu-mi secera** *inima;*
a'' < **Du-te dor** *ca vîntul*
**Nu-mi secera** *sufletul;*
a''' < **Du-te dor** *în cea sicreală,*
*N-ai cu mine nici o treabă.*
(*Ibidem*, 1871, p. 246).



În alte situaţii, paralelismul capătă profil *evolutiv*, ascendent. Un vers preia ideea din celălalt anterior, înşiruind stări sufleteşti spre a crea un tablou global tipic:

*Dorul de la bădiţa*
*De l-aş putea apuca,*
*L-aş ara, l-aş semăna,*
*L-aş plivi, l-aş secera,*
*Şi l-aş face stog la şură*
*Şi l-aş îmblăti singură*
*Şi l-aş frămînta-n inele*
*Pe pofta inimii mele*
*Ş-aş face-o azimioară,*
*Coaptă-n sîn la inimioară.*
(*Ibidem*, 1884, p. 33).

Versul „l-aş frămînta-n inele" constituie o evidentă aluzie la căsătorie, ca şi în următoarele — şi ele numai aparent bizare —, care exprimă în chip simbolic aceeaşi dorinţă a fetei îndrăgostite:

*Zi-i, neică, cu fluieru,*
*Pîn' ţ-oi coase guleru!*

(„A da guleru", „a-l coase" — schimb de daruri la logodnă).

*Paralelismul simbolic* e propriu doinei ardelene, ca şi unor poezii de datină şi obicei. Într-o poezie ca următoarea:

*Măi bădiţă Gherasim,*
*Eu de drag te-aş băga-n sîn;*
*Şi de drag te-aş semăna,*
*Şi de drag te-aş secera,*
*Şi te-aş face stog în prag*
*Şi te-aş îmblăti cu drag,*
*Şi te-aş cerne prin sprîncene*
*Şi te-aş frămînta-n inele*
*Şi te-aş da inimii mele...*
*Doar inima te-ar mînca,*
*Doar de drag m-aş stîmpăra.*
(*Jarnik-Bârseanu*, op. cit. p.12).

Se evidenţiază un paralelism evolutiv ascendent, cu valoare simbolică: dorul e semănat, plivit, apoi recoltat, făcut stog, îmblătit frămîntat în „inele" — aluzie directă la căsătorie —, dat, în sfîrşit, inimii drept hrană. Scurta poezie înfăţişează printr-un tablou asociativ sentimentul de dragoste al fetei. Poetul anonim dă dovadă de mult simţ artistic. După un prim vers exclamativ, urmează o frază poetică compusă din propoziţii paratactice, adică din versuri prin alăturare, care sporesc starea afectivă a fiinţei îndrăgostite, prin asocieri dintre frămîntările ei sufleteşti şi fazele muncilor agrare. Simbolică şi asociativă, metafora în felul acesta capătă şi puternică culoare *etnografică*. Prin aceasta doina, din universală cum este prin sentimentul înfăţişat, devine etnică.

Asociat de viaţa, de mediul ambiant, sentimentul de dragoste este exprimat în modul acesta şi în limite concret-obiective, sugerînd robusteţe şi optimism, şi nu mai puţin originalitate. Mai dăm un exemplu tot din sferă agrară:

*Cîlu-i dealu de-a lungul*
*Merge badea cu plugul,*
*Tot arînd,*
*Şi semănînd*
*Şi din gură blestemînd:*
*Face-te-ai, grîule, bun,*
*Cum mere mîndra pe drum,*
*Şi să stai la secerat,*
*Ca mîndra la sărutat*
*Şi să stai şi la clătit,*
*Ca mîndra la iubit*
(*Familia*, 1899, p 295).

Alteori se remarcă un paralelism complex al unor părţi din doine: se reiau întocmai unul sau două versuri, iar conţinutul celorlalte nu face altceva decît să revină şi să întărească partea precedentă. Astfel:

a *Bate vîntul de din sus,*
*Şi trimit badei răspuns:*
*Să iubească-n tr-altă parte,*
*Să iubească,* să pîrlească
Şi la min' să nu gîndească;
Că eu jelesc de pîrlesc
Şi la el nu mai gîndesc.

a' *Bate vîntul de din sus,*
*Să trimit badei răspuns;*

Eu răspunsul i l-am dat,
Că de iubit m-am lăsat.

a'' *Bate vîntul de la cîmp,*
Toate florile s-au stins
Şi le-au rămas o buruiană,
Nevestejită de iarnă;
Aceea cînd s-a apringe,
Nimic nu mi-o poate stinge
Făr'inima mea cînd plînge
(*Ibidem*, 1890, p. 19).

Modalitate schematică de exprimare în folclor, vegetativă, paralelismul oferă totuşi autorilor anonimi suficiente posibilităţi de a crea poezie adevărată. Reluînd şi accentuînd stări sufleteşti, se foloseşte contrastul, antiteza; pe cînd în alte categorii, ca în oraţii sau cîntecele de nuntă, în colinde, paralelismul primeşte note distincte. Avînd îndelung exerciţiu poetic, autorul anonim cultivă cu destul talent variaţia în exprimare. Arta lui evoluează de la scurtul tablou descriptiv, pătruns de efuziuni lirice, la anecdotica intimă, de la *metaforă* la *simbolul erotic*. Într-o parte face uz de versul juxtapus, poezia devenind axiomatică, într-alta de paralelismul complex, care duce la o mai mare dezvoltare liric — narativă. Şi neîncetat conferă poeziei semnificaţii simbolice. Lumea vegetală (flori, copaci), ca şi fauna (îndeosebi păsările), întregul cosmos etc. nu sînt creaţii descriptive în sensul pastelurilor lui Alecsandri. Toate elementele de natură sînt de aşa manieră îmbinate ca să exprime sentimente de dragoste. Din multele exemple ce s-ar putea da, ne oprim la unu ca următorul:

*Prin pădurea rară-n jos,*
*Merge badea cel frumos,*
*Cu carul de odolean,*
*Cu spile de măgheran,*
*Cu obade de lemn verde,*
*Doamne, mîndru i se şede,*
*Cu loitrile d-arşienic*
*Şi-i stă bine, că-i voinic.*
(*Ibidem*, 1885, p. 44).

Dacă am pleca de la ideea că poetul în scurta doină picturală a avut în vedere „carul cu flori", atît de des întîlnit fie în spaţiul ardelean, fie în cel muntean, am limita simţul său poetic. Poezia se înscrie în lirica intimă erotică, exprimînd în acest mod obiectiv sentimente de admiraţie pentru iubit. Într-o variantă culeasă dinaintea celei de mai sus, imaginea e întregită şi dezvoltată în acelaşi sens:

*...Cînd cu sbiciul el pocnea*
*Măgheranul răsărea,*
*Cu gîndul la min'gîndea;*
*Unde pica cîte-un fir,*
*Răsărea un trandafir;*
*Unde pica cîte-un smoc,*
*Răsărea tot busuioc.*
(*Ibid.*, 1873, p. 211; cf. 1899, p. 55).



Şi de data aceasta elementele florale evocă imaginea fermecătoare a badelui şi comunică discret, prin metafore sugestive şi cu fineţea caracteristică doinelor, dragostea mîndrei. Carul „de odolean", cu obedele de „lemn verde" şi „loitrile d-arşinic", nu poate fi decît al unui fecior voinic şi frumos, căruia numai astfel îi „şede" bine; măgheranul, busuiocul, trandafirul, care răsar în urma lui, sînt vegetale cu valoare simbolică; ele exprimă tocmai vraja şi subjugarea celor îndrăgostiţi.

Unii cercetători vorbesc de o poezie a codrului, a apelor, a păsărilor, mai cu seamă a cucului, toate frecvente în lirica românilor. Dar, oricît am căuta să vedem o poezie a naturii, strădania rămîne palidă. Poporului îi place natura înconjurătoare, fără să creeze, ca poeţii de literatură scrisă, o poezie pastel. Culoarea, esenţele lumii cosmice, unele păsări sînt corelate şi ele ca valori poetice de mare importanţă pentru comunicarea frămîntărilor sufleteşti, toate căpătînd *sensuri simbolice*.

Astfel, codrul, în versuri ca cele de mai jos, devine un simbol al îndemnului la dragoste:

*Codrule, codruţule*
*Deschide-ţi cărările.*
*Să-mi duc supărările,*
*Căci acasă,*
*Nu mă lasă*
*Dorul mîndrii arzător*
*Ce mă face călător*
(*Ibidem*, 1886, p. 275)

pe cînd în altele codrul devine simbol al dragostei fericite, loc de alinare a unui suflet zbuciumat, aşa cum găsim în literatura multor romantici:

*Codrule, frunză rotundă*
*Slobozã-mi un fir de umbră*
*Să mă umbresc cu-a mea mîndră!*
*Codrule, la umbra ta,*
*Cu mîndra m-aş legăna*
*S-aş dormi,*
*Pînă-aş muri*
*Şi nimica nu mi-ar fi.*
(*Ibidem*, 1888, p. 275).

Sentimentul de uşoară melancolie şi de alinare prin contopirea poetului cu natura este întregit într-un alt spaţiu, tot din nordul ţării, pe latura uşor ironică, de umor graţios. Căci codrul răspunde: Eu cu drag ca v-aş lăsa, / Mă tem că v-aţ săruta, / Şi frunze mn-i că s-a usca.

În tonul lui Eminescu, şi poetul popular dezvoltă ideea perenităţii, a veşniciei naturii, în opoziţie cu trecerea de-o clipă a omului pe pămînt, în versuri ca următoarele:

*Codrule, de-aş fi ca tine,*
*Fericit aş fi pe lume:*
*Vara-mi vii cu frunze verzi,*
*Toamna le scuturi, le pierzi;*
*Numai cu dacă m-oi pierde,*
*Nimenea nu mă mai vede.*
*Toată toamna îngălbeneşti,*
*Toată iarna-mbătrîneşti,*
*Primăvara-ntinereşti,*
*Păsările-adăposteşti.*
*Dar eu dacă bătrînesc*
*Cît lumea nu-ntineresc,*
*Codru-l lai, întinereşte,*
*Omul moare, - mbătrîneşte.*
(*Izvoraşul*, 1936, p. 104).

Păsări cum sînt: cucul, mierla, turturica, ori pomi, ca mărul şi nucul, apar foarte des în lirica populară tocmai cu valoare de *simboluri*

*erotice*. În această privință este meritul poetului G. Coșbuc de a fi semnalat cel dintîi cîteva din aceste valori (în *Epoca*, 1897, nr. 630 — 634).

Cucul, fiind o pasăre familiară românilor, apare în lirica populară ca cea care anunță primăvara, iar poetul anonim asociază de imaginea ei o stare de neliniște și îndemn la dragoste:

*Cucule, de ce nu cînți ?*
*Bine vezi fagii-nfrunzați*
*Și iarba pe sub molizi,*
*Cucule, de ce nu tragi ?*
*Bine vezi frunza prin fagi*
*Și iarba pe sub copaci*
*Și oamenii care ți-s dragi.*
(T. Papahagi, *Flori*..., 1936, p. 24)

Pasăre mereu singuratică, călătoare, lipsită de tandrețea turturicii, ea devine simbol al unei dragoste nefericite, triste. Versuri cum sînt: „Cine m-a dat dorului, / Aibă casa cucului, / Și odihna vîntului / Și masa vulturului", au mare circulație în lirica noastră orală.

Folosind același procedeu stilistic al reluării și nuanțării stării afective prin versuri paralele cumulative, poeții populari exprimă jalea și nefericirea în dragoste, asociind-o tot de imaginea cucului care cîntă „a nenoroc":

*Cîntă cucul pe firtină*
*Plînge mîndra și suspină,*
*Jos pe iarbă, în grădină;*
*Așa cîntă de cu dor,*
*De nici florile nu-nflor.*
(*Familia*, 1900, p. 475.).

Dacă am limita observațiile noastre și în cazul de față numai la această sferă, am sărăci lirica populară de valori pe care le are chiar numai pe latura *simbolului etnografic*.

Pe cît e de profund sufletul poporului care își exprimă unele stări sufletești — comune omului de pretutindeni —, pe atît de variate sînt mijloacele. Codrul, păsări, ca mierla ori cucul, sînt asociate de alte elemente ale lumii înconjurătoare, și acestea bogate în simboluri. De imaginea codrului și a cucului este asociat deseori nucul, un vechi simbol al iubirii. În folclorul popoarelor apare cu deosebire ca element de vrajă, în descîntece, ori cu sens de generator al vieții, în basme. În aceleași versuri apare și mierla, pasăre care în credințele populare simbolizează dragostea adulterină, necredința; turturica, pasăre gingașă și naivă, exprimă sentimentele erotice delicate. Chemate la viață poetică, îmbinarea tuturor acestor imagini vegetale sau din lumea păsărilor conferă doinelor populare sensuri bogate. Astfel:

*În vîrful nucului*
*Cîntă-și puiul cucului*
*Mai în jos de rămurele*
*Cîntă două turturele,*
*Mai în jos pe la tulpină,*
*Cîntă o pasăre streină.*
*Și așa cîntă de ca jale,*
*Frunza, iarba, toată piere*
*Se oprește sfîntul soare...*
(*Tocilescu*, I, 1900, p. 793).

Pasăre călătoare, cucul devine mesager, e cel care duce vești despre viața plină de jale a fetii înstrăinate:



*Cucule, de pe pădure*
*Du-te la maica de spune,*
*C-unde m-a dat nu mi-i bine,*
*Patul mi-i de mărăcine*
*Și cuptoriul de ciuline,*
(M. Eminescu, *Literatura populară*, p. 134).

Vestind primăvara, pasărea este asociată de începutul muncilor agrare:

*Doamne-ajută cucului*
*Să zboare la cuibul lui,*
*În mijlocul codrului,*
*Pe coarnele plugului...*

Vestind și reînvierea naturii, cucul cîntă și „a ciobănie":

*Auzii, nan-auzii,*
*Auzii cucul cîntînd*
*Și mierlița fluierînd.*
*Ieși afară și-l ascultă.*
*Să vezi pe ce clombă cîntă;*
*Eu gîndeam că-mi cîntă mie,*
*Dar el cînt-a ciobănie.*
(O. Densusianu, *Flori alese*, p. 24).

Dacă cucul e simbol erotic, ca multiple sensuri, dintre care cîteva am văzut mai sus, turturica simbolizează dragostea curată, credința în iubire, atașamentul surorilor ori al mamei față de fiică. Mierla apare în lirica populară ca simbol al dragostei superficiale: Mierliță, mierliță, / Pasăre pestriță, / Curvă pe uliță / Și de mahala / Mi-ai rupt inima (O. Densusianu, *Viața păstorească*, 1943, p. 73).

Raportînd lirica de asemenea natură la cea a popoarelor romanice, ca și la a grecilor ori a unor popoare vechi, surprindem cîteva apropieri, ca, de pildă: Păsări ce zburați / Cu aripi de aur / Păsări ce zburați / De ce nu-mi duceți vești / Cui e iubit de mine ?

În lirica populară grecească se întîlnesc versuri ca următoarele:

*Iubitul meu e la Camppannella;*
*El îmi dă vești pe stele,*
*Îmi dă vești pe vînt...*
*Îmi dă vești pe soare.*
*Din străinătate unde voi fi*
*Îți voi trimite știri...*
*Pe stele din cer...*
(*Ibidem*, p. 73).

Însăși poezia depărtărilor, a drumului lung este întîlnită și în lirica populară franceză: Le chemin de Lorraine, O grand Dieu, qu'il est long. (*Ibidem*, p. 74).

Ovid Densusianu afirmă că asemenea imagini totuși apar mai rar și risipite în poezia altor popoare. Cu totul altfel se înfățișează în lirica noastră. Cele semnalate mai sus apar cu o stăruință surprinzătoare și în forme dintre cele mai poetice. Cărui fapt s-ar datora ? Desigur talentului poporului nostru de a poetiza și de care a fost izbit Alecsandri și toți marii noștri scriitori. Densusianu mai atribuie această lirică păstorului, care trăiește în zilnică atingere cu natura, încît pentru el „stelele, norii, izvoarele, cutreerările vîntului, zborul păsărilor sînt priveliști așa de obișnuite, și ca atare, potrivite să fie asociate de viața lui, putem înțelege că strămoșii noștri, fiind păstori, au putut ajunge la o viziune poetică în felul celei pe care am constatat-o" (*Ibidem* p. 76). Noi nu credem mai puțin poet pe însuși locuitorul cîmpiilor, uneori el însuși cioban, pe sătean care trăiește într-o aceeași ambianță fermecătoare a naturii.

§.59.1. Cu tot limbajul poetic cu evoluții către variate simboluri, doina primește turnură narativă, cîntărețul folosind o sumă de *procedee retorice*, întîi de toate, *paralelismul*. Acesta constă în repetarea unuia și aceluiași cuvînt fie în doină, în descîntec ori colindă, devenind nucleu organizator. În altă parte vorbim de *cuvîntul-cheie* care determină o paralelitate de idei, mai degrabă o nuanțare verbală ori nominală; retorica antică reține fenomenul sub numele de *epanalepsă*, ca de exemplu:

| | |
|---|---|
| a *Dacă n-am noroc și bine,* | g *Doamne, rău mă veștejesc,* |
| b *nu mă mai* **judece** *nime.* | h **ca** *iarba cînd o cosesc;* |
| c *că mă* **judec** *eu pe mine...* | i *să nu* **mă judece** *nime,* |
| d **Mă judec** *și mă frămînt* | j *c-a veni vremea să mor* |
| e **ca** *frunza galbenă-n vînt,* | l *și-oi avea* **judecător...** |
| f **mă judec** *și mă gîndesc:* | (*Teculescu*, nr. 31). |

Cuvîntul subliniat („judece") constituie, din cîte se vede, elementul ordonator al întregului segment liric. Prezent mai în fiecare vers, sub forme flexionare deosebite, acesta creează stări și nuanțe diferite, îngroșînd tonul general al scurtei doine.

Paralelismul lexical anaforic ori epiforic sau anadiplozic face ca poezia „măruntă", cum numește Tache Papahagi catrenul liric, să evolueze către o alta mai amplă, fabulativă.

Se poate spune că fiecare din acestea ar fi proprii anumitor categorii folclorice? Greu de susținut, asemenea modalități fiind frecvente în toate creațiile orale. Am spune totuși că paralelismul anaforic, ca unul ce apasă pe primele cuvinte, ca să îngroașe stările afective, ar fi mai acasă în doine, cum este în cea de mai sus, sau ca în exemplul următor:

*Mîndru* **înfloare** *norocul,*
*da'* **nu-nfloare** *în tot locul,*
**că-nfloare** *pe lingă cale.* (*Ibidem*, 17).

Paralelismul anadiplozic, prin retorismul viguros pe care-l produce, este mai propriu baladei și descîntecului.

§.59.2. Paralelismul sintactic reprezintă o expunere similară, sub forma unor propoziții-versuri orînduite simetric. Avînd rol mnemotehnic, sistemul este folosit de autorii anonimi la mularea ideilor pe anumită schemă și la nuanțarea sentimentului. Paralelismul sintactic este: a) **sinonimic**; b) **antinomic**.

Din exemplul de mai jos:

| | |
|---|---|
| **Taci,** *inimă-n sînul meu* | **fii, inimă** *răbdurie* |
| **și nu spune** *că ți-e rău,* | **cum e tina** *sub călcîie,* |
| **taci** *inimă-n piept la mine.* | **fii, inimă,** *răbdătoare* |
| **Nu mai spune** *la nime;* | **cum e tina** *sub picioare.* |
| | (*Ibidem* 60) |

se remarcă cum nu se putea exprima mai bine sentimentul de tristețe apăsătoare. Comunicată doar de primele două versuri, în următoarele cel ce-și plînge durerea nu face altceva decît s-o reia la același ton liric (și desigur și melodic) prin termeni sinonimici ca: „sîn" = „piept"; „răbdurie" = „răbdătoare"; „călcîie" = „picioare". Astfel că modificările în conținut sînt numai aparente, dar necesare exprimării lirice.



Asemenea modalitate de exprimare, atît de proprie autorilor anonimi, fundată pe *tautologie* ori *pleonasmul retoric*, este curentă în lirica populară. Ea s-ar încadra în ceea ce Al. Amzulescu numește *paralelism progresiv sau de gradație* (*Contribuții la cercetarea structurii poetice...*, p. 11) și care răspunde unor stări afective potrivite. La exemplele de sus, mai adăugăm cîteva:

**Trag** *în rău ca calu-n ham.*
**las'să trag** *dacă n-am neam;*
**trag** *în rău ca altu-n bine.*
**las'să trag** *că n-am pe nime;*
*toată lumea are* **neam,**
*numai eu pe nime* **n-am** (*Pompilia*, XL, 37)

sau:

*vai,* **aproape-s** *de urît,*
**ca** *piciorul de pămînt...*
**și-s aproape** *de necaz*
**ca** *năframa de obraz*
(*Teculescu*, 70)

**Lasă dorul** *să s-alerge*
**să vedem** *ce s-o alege,*
**lasă dorul** *să se ducă*
**să vedem** *de s-apucă.* (*Ibidem*, 84).

În ultimele două exemple, cu toate că termenii: „urît" față de „necaz" și „s-o alege" față de „s-apucă" sînt mai îndepărtați ca înțeles, ei sînt totuși sinonimici.

Ceea ce socot potrivit, este să atrag atenția asupra plasticității limbajului. Versurile, deși schematice, ele devin sugestive tocmai prin imaginile atît de inedite în formularea lor. Pentru lectorul cultivat de poezie scrisă, lirica populară are o coloristică particulară.

§ 59.3. Paralelismul *antinomic*, fundat pe opoziții, oferă autorilor anonimi posibilitatea de a exprima stări sufletești antitetice, într-un mod deosebit de subtil. Astfel, în exemplul de mai jos, găsim o ilustrare a acestei modalități, frecventă în lirica ardeleană:

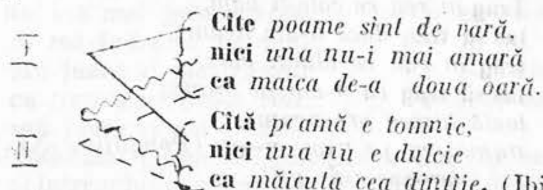
**Unde joacă** *om frumos*
**crește** *iarba-n loc pietros,*
**unde joacă** *om urît*
**se uscă** *iarba pe rît.* (*Ibidem*, 77).[1]

Versurile *încrucișate* din unele scurte poezii alternează în altele (doine sau strigături) cu versuri *îmbrățișate*, ca de exemplu:

*Eu știu numai despre mine,*
*cum mi-e astăzi, nu mi-e bine,*
*cum e mine nu-i alt'dată,*
*bine nu mi-e niciodată* (*Ibidem*, 19).

Există şi paralelisme sintactice *mixte*. După versuri din prima categorie, urmează o expunere alternantă ca în exemplul citat mai înainte. Asemenea modalităţi de exprimare conferă scurtelor poezii o înmlădiere deosebit de agreabilă, care surprinde prin neprevăzut (Vezi şi Liliana Ionescu p. 59, 62).

**§ 59.4.** Paralelismul sintactic — sinonimic şi antinomic — este organizat formal pe unităţi de versuri *alternante*, două cîte două. Într-un exemplu de mai jos, acesta poate fi distribuit şi pe unităţi de cîte trei versuri:



I
Cîte *poame sînt de vară*,
nici *una nu-i mai amară*
ca *maica de-a doua oară*.

II
Cîtă *poamă e tomnic*,
nici *una nu e dulcie*
ca *măicuţa cea dintîie*. (Ibidem, 37; cf. şi 122).

Ceea ce atrage atenţia în paralelismul de asemenea natură este *simetria*.

**§ 59.5.** Paralelismul *compoziţional* constă în repetarea, în poezii — fie lirice, ori epice — mai ample, a unor părţi sau numai a unor versuri. Acestea dau sens stilistic, devin axe organizatorice. Ne-am oprit asupra acestei modalităţi de exprimare cu ani în urmă. (cf. *Folclorul*, 1947, pp. 108, 138 — 140).

**§ 59.6.** În finalul capitolului privitor la doină, am dorit să subliniem, lupta ce se dă în sufletul colportorului anonim între *tradiţie* şi *inovaţie*, între clişeul itinerant şi tendinţa către inedit manifestată de acesta.

Fundată pe rigorile stilului oral, lirica scurtă este, din cîte se observă, hărăzită la pastişă, la contrafacere. Sînt numeroase catrene care reproduc aproape aidoma modelul, motive, în linii mari, aceleaşi. De aceea e şi greu de făcut o distincţie, atunci cînd se parcurge o colecţie cu asemenea producţii, între ce este original şi ce este decalc. Întîlnim mereu aceleaşi teme şi motive, cu metafore „încremenite" şi procedee stilistice standardizate.

Şi totuşi în mulţimea imensă de versuri adunate şi publicate, se află destule perle care fac faimă liricii populare. Departe de academism şi didacticism, libere în improvizaţie, uneori cu asonanţe lipsite de o ritmică cu orice preţ căutată, ele se apropie mai degrabă de modernitate decît de o tradiţie închistată, vetustă. Prin inocenţă şi graţie, fruct al unei fantezii mereu proaspete, multe din ele pledează pentru o idee poetică, pentru o nouă structură. Căci cu toată mulţimea clişeelor utilizate de poetul anonim, doina nu produce impresia de conglomerat de imagini, fie ele şi frumoase. Fiecare produce efect stilistic prin structura artistică şi sensul poetic. G. Călinescu, în *Principii de estetică*, formulează într-un loc un mare adevăr: „...*Emoţiile grave, solemne, au nevoie de oarecare convenţie şi chiar banalitate, solemnitatea fiind o ceremonie, o repetiţie de gesturi colective*" (subl. aut. p. 28). Este tocmai cazul doinei populare ardelene. Acelaşi vorbeşte, mai departe, că: „...*Aşadar, în orice operă mare, proporţia dintre conformism şi noutate este în favoarea celei dintîi*". Astfel, că, oricît de spontană este doina, fiind cîntec al unui moment, pînă la urmă improvizaţia se dovedeşte a fi un montaj iscusit de scheme şi metafore pietrificate. Cunoscînd bine tradiţia, poetul anonim preia şi dezvoltă, face şi desface, doina fiind un admirabil joc liric de conformism şi inedit între imaginea tocită şi o alta nou recreată.



**Discursul lirico-narativ.** C î n t e c u l d e l u m e

**§ 60.** Cu toate că discursul lirico-narativ este întruchipat dintr-o aceeaşi materie, totuşi acesta posedă cîteva trăsături stilistice deosebite faţă de cel precedent. Ele decurg din însăşi natura „cîntecului de lume", alta decît a „doinei". Căci, pe cînd doina este poezia *singuratecului*, fată ori fecior, cîntecul este „zis" îndeobşte de lăutar, deci este al neprofesionistului.

Din aceasta decurg structuri stilistice şi ele deosebite: am văzut că doina este fundată pe o sintaxă afectivă, în limitele unui monolog fictiv, pe cînd cîntecul este expus după regulile unei poezii multiepisodice, evoluînd către o structură proprie.

De altfel însuşi sistemul de comunicare al celor două categorii lirice diferă. Pe cînd în sfera discursului subiectiv-obiectivat „eroul liric" are o lume proprie poetizabilă, mereu alta, chemată să-i fie sprijin efuziunilor spontane, incontinuu retrăite, în a celuilalt, lirico-narativ, sistemul funcţionează după o tehnică programată. Se observă predominanţa clişeului: un anumit cîntec se zice la plecarea în armată a feciorului, sau altul la plecarea fetei din sat, un altul se aude la circiumă sau horă etc. Toate sînt asociate de o practică curentă a vieţii, în limitele căreia cîntecul primeşte anumite semnificaţii. Chiar cînd sînt cîntate păsări — cum este cucul, sau animale — ca murguleţul, nu semnifică nimic mai mult, decît ceea ce oferă natura lor intimă; cucul „vine" şi „se duce", cîntă „a jele" şi „a ciobănie"; murguleţul zboară „ca gîndul" la mîndra, „stă trist", e legat de gard etc.

Din cîte se vede, şi semnificaţiile ce decurg din astfel de structuri devin limitate, fiind corelate cu însăşi existenţa indivizilor. Astfel, cîntecul nu sugerează, ca doina, o zonă ideală; acesta este mărginit la însăşi fabula expusă episodic. De aceea în cîntec se conturează, mai mult decît în doine, motive şi teme.

**§ 60.1. Tematica — expresie a mediului.** Spuneam că doina este poezia unor momente de trăire emotivă *sub specie aeternitatis*. Impersonală, ca este şi atemporală, fapt care nu se observă în sfera cîntecului de lume. În cel din urmă se răsfrîng perfect aspiraţiile unor categorii sociale, modul lor de trai, dezvoltă sentimente de care unii şi alţii sînt stăpîniţi, poetizează o „actualitate" mereu fluctuantă în strîns raport cu viaţa cotidiană din anumite perioade istorice. Deci este vorba, aşadar, de aspecte ale vieţii oglindite în cîntece de lume, de stări afectiv generale în epocă, care provoacă reacţii puternice în sinul colectivităţilor.

F. Baldensperger vorbește de o concordanță între operă și o parte din public, de elemente variabile ale succesului, care rareori sînt toate estetice; mai discută aspecte ale notorietății sau caducității unora dintre creațiile aflate în vogă la un moment dat.

Cîntecul „de lume", erotic, așa cum l-a transmis tradiția orală și pe care l-au cules mai întîi V. Alecsandri și M. Eminescu, apoi M. Canianu, Gr. Tocilescu sau T. Pamfile, n-am putea spune că era frumos, în totalitatea lui. Și totuși acesta s-a bucurat de un mare succes. Era ascultat de toată lumea, fiind în repertoriul lăutarilor profesioniști ca și al oamenilor din mijlocul cărora s-a ridicat colportorul. De ce? Fiindcă corespundea unui regim afectiv comun în epocă. Un mare public era dornic să-l asculte și-l cerea cu insistență, fie în grădinile publice, fie la circiumi ori la nunți și alte petreceri populare. Nici una dintre creațiile folclorice n-a fost cerută cu atîta plăcere decît cîntecul de lume.

O cercetare mai minuțioasă, din punct de vedere istoric, ar duce la concluzia că între cîntecul „prostesc" „de liuboste", de care vorbesc cronicarii, și cel cules mai întîi de Anton Pann și apoi de ceilalți folcloriști se pot stabili legături. Prin aceasta vrem să spunem că tematica este tradițională, primind cute noi de-a lungul etapelor istorice, parcurse de societatea românească. Vom fi avut noi și un cîntec de curte, al castelanului medieval, sau altul clerical, al călugărului, așa cum se obișnuia în lumea occidentală ? Poate cîteva motive aflate în unele colecții au rădăcinile înfipte în această lume a evului de mijloc. Materia la care ne vom referi aparține cîntecului folcloric transmis pe cale orală, este poezia populară din a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Ea poartă toate semnele unor structuri cu o sintaxă caracteristică și o natură proprie a imaginilor artistice, a limbajului poetic.

**§ 60.2.** Zis de lăutar, cîntecul popular înfățișează orizontul de viață al acestuia, imagini și un limbaj care, cu toate că au legături cu limbajul comun al tuturora, sînt totuși o creație a acestuia. Cîntecele erau cerute, fără îndoială, de un *anumit* public, de chefliii și libidinoși, dornici să audă pornografii ori multe nimicuri sentimentale. Versuri ca următoarele... *scosei calul din obor, / trăsei gheata din picior, / dedei țărilor ocol, / toate fetele mă vor...* (vezi Tocilescu, $I_1$, 1900), și multe altele ca acestea, nu sînt decît iscodiri ale unui profesionist mediocru, lipsit de imaginația și sensibilitatea omului trăit în singurătatea naturii (cum se întîmplă în doine). Dacă însă astfel de versuri circulau într-o vreme și erau cerute chiar foarte mult, aceasta se explică prin *gustul* publicului.

Cei care dezvoltau cîntecul narativ multiepisodic se conformau unor cerințe ale multor ascultători lipsiți de sensibilitate și fantezie. Astfel că nu numai tematica are puternice legături cu mediul social, ci însăși *natura imaginilor* poartă amprenta concepției de viață a lumii de la începutul secolului nostru, în mijlocul căreia cîntecul de lume se făcea auzit. Aceasta era formată întîi de toate din periferia orașelor și



din lumea satului intrat într-o fază nouă de evoluție (se năștea acum o burghezie și circula în cuprinsul acesteia).

Astfel, dacă doina este impersonală și bucolică, cîntecul de lume devine lacrimogen, de un sentimentalism factice. Colportorul „suferă" dimpreună cu „eroina" sau „eroul": **Oftează** *mîndră*, **oftează**./*toată lumea să te crează / c-ai fost neicăi de-amurează* (Tocilescu, $I_1$, 220) ; sau : **de trei zile** *n-am dormit*, / **de trei zile** *și trei nopți / și-am mîncat porumbi necopți* (*Ibid.*, 219).

Se observă același sistem al repetițiilor, ca și în doine, susținînd însă o falsă sensibilitate și o lipsă totală de fantezie.

Expunerea se face la modul realist. Expresie a acestui mod, din care nu lipsește dialogul real, predominînd imaginea *banului*, care copleșește o bună parte din cîntecul de lume. Dăm un singur exemplu, ilustrativ în această privință și care, se pare, că a fost frecvent în epocă :

— *Marioară dintre bălți,*
**na o rublă și doi zloți,**
*și nu te iubi cu toți !*
—*Foaie verde și-o lalea.*

*nu-mi trebuie* **rubla ta,**
*ci-mi trebuie* **bani mărunți,**
*ca să mă iubesc cu mulți.*
(*Ibidem*, 225).

(Cf. colecțiile : Tocilescu, $I_1$ ; Tudor Pamfile, *Cîntece de țară*, 1913.)

Asemenea banalități evoluează, de multe ori, către un limbaj *trivial*, sau evocă detalii cu totul insignifiante, lipsite de un elementar simț poetic (cum se remarcă chiar din exemplele de mai sus).

**§ 60.3.** Colportorii expunînd materia după normele stilului direct, imaginează *dialogurile realiste* — în locul celor convenționale din doine—, de felul următor :

*Foaie verde sălcioară,*
*draga neichii Marioară :*
*— Ce-ai în gușă, Marioară ?*

*— Mărgărit și tămîioară.*
*— Dă și neichii mărgărit...*
(*Tocilescu*, p. 223).

Se observă cum după formula introductivă de rigoare : „verde, verde și iar verde" ; sau : „foicică foaie dragă" ; „foaie verde d-avrămeasă" ; „foicică trei granate" ș.a.m.d., urmează *enunțul liric*. Acesta este limitat la un vers-cheie ce se cere dezvoltat episodic, în modul următor : „ bună mi-e vremea, / rea mi-e inima" ; „..Jelui-m-aș și n-am cui" ; „... șezui jos și mi te-aștept" ; „...inimioara nu mă lasă" ; „... bate murgu cu picioru" etc.

Enunțul se cere apoi *argumentat* episodic, printr-un sistem sintactic completiv direct și circumstanțial. Sînt rare cazurile cînd mai apar versurile paralele, o sintaxă poetică întîlnită în doina ardeleană. Apar *asocierile*, în genere de altă natură decît în doină, ca de exemplu : dorul de voinic sărac / *ca fasolea pe arac* (G. Dem. Teodorescu, p. 276).

**§ 60.4. Sînt prezente și în discursul lirico-narativ *reluările*, repetițiile, ca de exemplu :**

**De oftat** *ce-am tot* **oftat** *tare*
*furca pieptului mă doare.*
*Sufletelu mi s-aprinde,*
*focul inima-mi cuprinde.*

**De oftat** *ce-am* **oftat** *eu*
*s-a miniat Dumnezeu:*
*nu mai plouă, nu mai ninge...*
*Ah,* **oftat, oftat, oftat,**
*boală de nevindecat...*
(*G. Dem. T.*, p. 276).

Evoluția poetică graduală care este una exterioară, asociată de lumea înconjurătoare, urmează regulile stilului lăutăresc. Reluîndu-se stări sufletești, ele sînt descrise și subliniate prin asocieri copleșitoare.

În Oltenia, Muntenia și Moldova au fost înregistrate și doine sub forma unor poezii „mărunte", de 6 – 8 – 10 versuri. Dar, în acest spațiu, ea evoluează către un alt profil stilistic. Din descriptivă, cum se întîlnește în Transilvannia, în noul spațiu este *anecdotică*. Sistemul sintactic afectiv, înfățișat mai sus, capătă o înlănțuire conjuncțională, explicită cum cere natura narativă a cîntecului. În sfîrșit limbajul, din metaforic și simbolic, primește o puternică coloratură realistă, uneori chiar vulgară.

Asemenea cute stilistice sînt în dependență de modul de colportare. De data aceasta doina nu mai este o „voce interioară" a singuratecului, ce cîntă aleanul, ca în spațiul indicat. Doina anecdotică exprimă, prin gura colportorului, sentimente de dragoste întîi de toate, apoi aspecte sociale. Comunicarea se face la modul indirect. De la o convorbire cu sine, a „badiului" ori „mîndrei", colportorii cîntă pe: *Marioara de la bălți* (Tocilescu, p. 225); sau pe *Marița de la Cepari* (*Ibid.*, p. 235); *Trece bădița (Vasile) călare* (*Ibid.*, p. 221); *Trece mîndra pe colnic* (*Ibid.*, p. 221); *Vine Ioana pe colnic* (*Ibid.*, p. 222); *Marioara cu bărbat* (*Ibid.*, p. 229) etc. Iar „doina" anecdotică se învecinează cu „cîntecul de lume" prin teme și îndeosebi printr-o modalitate de expunere mai amplă.

Dăm în continuare cîteva din aspectele tematice ale cîntecului erotic (Tocilescu, $I_1$, 1900): *am iubit două surori* (p. 232); *șapte văi și-o vale-adîncă* (p. 236); *suie-mă, neică, călare* (p. 237); *puică, tot gîndind la tine* (p. 237); *la fîntînița din plai* (p. 244); *mîndră, trecui pe la poarta d-tale* (p. 246); *Mărioară, dragostea mă omoară* (p. 250); *nu-s sătul de iubit* (p. 251); *puica frumoasă* (p. 251); *cînd dormeam cu puica-n brațe* (p. 252); *uite dealu, uite via* (p. 253); *Mario, ce mi-ai făcut* (p. 254); *la ce să mă otrăvesc* (p. 254); *scoboram din deal în vale* (p. 255); *beau, cu amantu mă iubesc* (p. 255); *amorule, vede-te-aș călugăraș* (pp. 257, 258); *se duce-o femeie-n lume* (pp. 259, 260); *leliță, stau pe-afară* (p. 262); *omul cu ibovnice* (pp. 266, 267, 268); *la cîrciuma din...* (p. 265); *de amorezat ce sînt* (p. 268, 269); *cînd am plecat la-nsurat* (p. 270); *măicuța nu mă lasă* (p. 271); *să lași ușa descuiată* (p. 272); *puicaliță, sărut ochii și-o sprînceană* (p. 272); *răsai lună, mai degrabă* (p. 273); *Iorgule, gura matale* (p. 274); *să-mi văd și copila mea* (p. 275); *toate păsările dorm* (pp. 275, 276); *mîndra șade pe maidan* (p. 277); *puica neichii cea dorită* (p.



278); *ține-ți bărbățelu bine* (p. 278); *te-aș iubi și nu mai poci* (p. 280); *hai să-mpărțim dragostea* (pp. 283, 284); *Marioară de la Jii* (p. 286).

**§ 60.5.** Acestora li se adaugă o sumă de cîntece „domestice" ce expun relațiile dintre soț și soție (urîțenia, prostia celui dintîi, lenea sau infidelitatea celei din urmă) (colecția G. Dem Teodorescu), ca de exemplu: *Vrednică-i nevasta mea* (p. 272); *mă bucurai la avere* (p. 272); *aoleo, ce lenevoasă* (p. 273). *de ți-i bărbatu urît* (p. 273); *omule, boule* (p. 273); *arză-l focu de bărbat* (p. 274). Atitudinea colportorilor este ironică și sarcastică.

**§ 60.6.** În lirica românilor se găsește un mare număr de motive ce dezvoltă o tematică a *păsărilor*. Dăm cîteva din cîntecele care evocă „cucul" (Col. Tocilescu, $I_1$, pp. 325 – 336); *cuculeț, de unde vii?* (p. 325); *cucuieț de la pădure* (pp. 326, 327); *cîntă, cuce, numai mie* (p. 326); *cucul cîntă p-un bolovan* (p. 326); *se ceartă cucu cu corbu* (pp. 327; 333); *unde-aud cucu cîntînd* (p. 327); *cucule, vara vii, vara te duci* (p. 328); *țipă puiu corbului* (p. 329); *cuculeț, unde-ai iernat* (p. 329); *cucule, voinicule* (p. 331); *cîntă cucu sus pe cracă* (p. 232); *vine cucu de trei zile* (p. 333); *cucu, l-aș prinde ibovnic* (p. 334); *mi-a cîntat cucu-n făget* (p. 335); *cîntă cucu și-o mierluță* (p. 335).

**§ 61.** Lirica populară a românilor cuprinde, afară de cîntecele periferiilor urbane, semnalate mai sus, și o sumă de motive inspirate din viața agrară, plugărească. Culese în secolul al XIX-lea, se observă că această lirică oglindește întîi de toate necazurile maselor populare din această epocă. Poeții anonimi cîntă jalea ori bucuria ca și revolta țăranilor sărăciți de multe biruri și podvezi. Există o lirică a oltenilor deveniți negustori-ambulanți, a tăietorilor de lemne. Tematica este legată de contradicțiile de clasă, dezvoltă idei antagonice și sentimente de revoltă, ale maselor împotriva exploatatorilor. Sînt numeroase motivele care au în țesătura lor lupta dintre: bogat și sărac, țăran – ciocoi, stăpîn – slugă. Alături de acestea se întîlnesc cîntece păstorești de cătănie etc. analizate în altă parte (vezi *Folclorul*, Ed.Acad.R.S.R.).

## **Discursul lirico-satiric.** Strigătura

Spuneam mai sus că doina este expresie a unei „voci interioare", o poezie intimă a singuraticului, exprimată în forme obiective. Strigătura dimpotrivă, nu poate fi concepută fără public. Vom spune că însăși colectivitatea este cea care incită spiritul creator; aceasta face ca să fie auzit catrenul aluziv și ironic tocmai în toiul petrecerilor, mai cu seamă al jocului.

Fiind spontană, spumoasă, plină de duh, asemenea poezie ține de firea poporului, unul înclinat mai mult decît altul, către haz și satiră.

**§ 61.1.** Sînt strigături cu caracter admirativ, un soi de doine, comunicate doar la un nivel intonațional ridicat. O doină a ajuns în sfera strigăturilor exprimată prin aceleași versuri:

*Badea care mi-i drag mie*
*n-are casă nici moșie,*
*n-are brazdă în ogor,*
*numai cioareci cu sinor.* (*Flori alese*, p. 543).

Similare ca structură formală, versurile primesc alt rost în cercul ascultătorilor. Adresate direct, ele vizează o persoană aflată de față, la horă, de cele mai multe ori.

Asemenea catrene, ca să exprime cît mai pregnant sentimenul de admirație, sînt îmbrăcate în haina strălucitoare a limbajului colorat, a metaforei cu care doina ne-a obișnuit, a unui limbaj ornant, încadrat în variante procedee retorice. Din exemplul următor:

*Miresucă, miresucă,*
*ți se cade cu cunună,*
*ca și cerului cu lună;*
*ți se cade cu mărgele,*
*ca și cerului cu stele.* (*Ibid.* nr. 569)

se remarcă o aceeași coerență retorică perfect sudată cu limbajul metaforic tradițional. După repetiția din primul vers (în geminație) exprimată printr-un diminutiv dialectal, semnalăm o sintagmă anaforică, și aceasta cu sensuri proprii vorbirii regionale („ți se cade" = bine-ți șade...), ca totul să fie întregit cu cele două comparații metaforice, cu caracter de clișeu poetic. Cu toate că versurile sînt în structura lor banale, ele totuși capătă un ton și un farmec aparte după felul cum locurile comune sînt potrivite.

**§ 62.2.** De multe ori strigătura este dezvoltată în limitele unui *dialog real*, purtat între doi care joacă. O întrebare propusă, în sensul următor:

*— Măi bădiță,* pană neagră,
*care fată ți-i mai dragă ?*

primește răspunsul, întruchipat în același sens poetic:

*— Nu mi-i dragă orișicare,*
*numa* cea ruptă din soare ! (*Ibid.*, p. 544).

**§ 62.3.** Cele mai multe strigături se disting prin latura lor ironică. Stăpîniți de multă voie bună, cei ce petrec însoțesc jocul cu versuri atunci improvizate, după un model tradițional; cele mai multe sînt *persiflări*, în genul următor: *Am o mîndră ca și-o cruce, / dar la lucru n-o pot duce, / Dimineața-i rouă mare / și se udă pe picioare.* (*Ibid.*, 602). Asemenea aluzii delicate evoluează alteori către *sarcasm*, către ironia batjocoritoare, ca de ex.: *Asta-i mîndra cea voinică, /* doarme lîngă mămăligă. / *Mămăliga fierbe-n oală, /* ea cu somnu se omoară (*Ibid.*, p. 601).

Estetica antică etichetează precedeul prin termenul de *oximoron*, adică procedeul care face legătura între două reprezentări, una din ele



fiind exclusă. Este un contrast puternic de așa natură exprimat, încît să aibă drept efect batjocura. Asemenea modalități de exprimare iau forme dintre cele mai subtile:

*Cîte fete-s cu pieptare*
*toate-s strîmbe de spinare;*
*Numai mîndrulița mea*
e dreaptă ca secerea...

Se adoptă o atitudine de falsă admirație; vrînd să diminueze—aparent—satira, ei obțin contrariul. Prin perifrază și antiteză, mijloace retorice conduse cu abilitate, provoacă derută pentru un moment, ca astfel să obțină mai mari efecte în public.

BIBLIOGRAFIE

## A. *LUCRĂRI DE SINTEZĂ*


Aristotel, *Poetica*, București, 1957.
Bally Ch., Traité de Stylistique Française, Paris, 1909.
Dubois, J., Edeline, F., Klinkenberg, J.M., ș.a., *Retorică generală*, I/II București, 1974.
Dragomirescu, Gh. N., *Mică enciclopedie a figurilor de stil*, București, 1975.
Fontanier, M., *Manuel classique pour l'étude de tropes ou eléments de la science du sens des mots*, Paris, 1825.
Lausberg, Heinrich, *Handbuch der literarisches Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*, München, 1960.
Idem, *Registerband*, p. 605–956.
Morier, Henri, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, 1961.

*

Baeumer Max, L., *Toposforschung*, Darmstadt, 1973 (Wege der Forschung, Band CCCXCV).
Baldensperger, Ferdinand, *Literatură, Creație, Succes, Durată*, București, 1974.
Barthes, Roland, *Rhétorique de l'image*, in „Communications" 4, 1964, pp. 40–51.
Blaga, Lucian, *Geneza metaforei și sensul culturii*, București, 1937.
Caracostea, D. *Expresivitatea limbii române*, București, 1942.
Idem, *Poezia tradițională*, I, II, 1969.
Călinescu, G., Principii de estetică, București, 1939.
Cohen, Jean, *Structure du language poétique*, Paris, 1966.
Constantinescu N., *Lectura textului folcloric*, București, 1966.
Coteanu, Ion, *Stilistica funcțională a limbii române. Stil, stilistică, limbaj*, București, 1973.
Croce, Benedetto, *Poesia popolare e poesia d'arte*, Bari, 1929.
Dufrenne, Mikel, *Poeticul*, București, 1971.
Dumitrescu, Ion, *Metafora mării la Eminescu*, București, 1972.
Florescu Vasile, *Retorica și neoretorica. Geneză; Evoluție; Perspective*, București, 1973.
Greimas, A.J., *Essais de sémiotique, poétique*, Paris, 1972.
Henry, Albert, *Métonyme et métaphore*, Paris, 1971.
Iordan, Iorgu, *Stilistica limbii române*, București, 1975.
Jakobson, Roman, *Lingvistică și poetică. Aprecieri retrospective și considerații de perspectivă*, in : *Probleme de stilistică*. Culegere de articole, București 1964, p. 83–125.
Kayser, Wolfgang, *Das sprachliche Kunstwerk. Eine Einführung in die Literaturwissenschaft*, Bern und München, 1967.
Lotman, I.M., *Lecții de poetică structurală*, București, 1970.
Lotman, I.M., *Studii de tipologie a culturii*, București, 1974.
Marino, Adrian, *Critica ideilor literare*, Cluj, 1974.
Mukarosky Jan, *Studii de estetică*, București, 1974.
Munteanu, Ștefan, *Stil și expresivitate poetică*, București, 1972.

Rață-Dumitru, N., *Critica stilistică*, în *Analiză și interpretare. Orientări în critica literară contemporană*, București, 1972, p. 25–77.
Ricoeur, Paul, *La métaphore vive*, Paris, 1975.
Riffatterre, Michael, *Essais de stylistique structurale*, Paris, 1971.
Riffaterre, Michael, *Încercări de definire a stilului*, în *Probleme de stilistică*. Culegere de articole, București, 1964, p. 53–82
Sasu, Aurel, *Retorica literară românească*, București, 1976.
Seidler, Herbert, *Die Dichtung. Wesen, Form, Dasein*, Stuttgart, 1959.
Staiger, Emil, *Grundbegriffe der Poetik*, Zürich, 1963.
*Théorie de la littérature*. Textes des formalistes russes réunis, présentés et traduits par Tzvetan Todorov, Paris, 1965.
Todorov, Tzvetan, *Littérature et signification*, Paris, 1967.
Todorov Tzvetan, *Poetica. Gramatica Decameronului*. București, 1975.
Tomașevschi, Boris, *Teoria literaturii. Poetica*. București, 1965.
Vianu, Tudor, *Despre stil și artă literară*. București, 1965
Vianu, Tudor, *Problemele metaforei și alte studii de stilistică*, București, 1957.
Wellek, R., Warren, A., *Teoria literaturii*, București, 1967.
Werner, Heinz, *Die Ursprünge der Lyrik. Eine Entwicklungspsychologie Untersuchung*, Leipzig, 1924.
Zumthor, Paul, *Essai de poétique médiévale*, Paris 1972.
*Die Metaphor (Bochumer Disckussion)*, in „Poetica" *Zeitschrift für Sprach — und Literaturwissenschaft*, 1968, 2 Band, Heft 1, Januar, p. 100–130.


## B. STUDII


Amzulescu, I.Al., *Contribuție la cercetarea structurii poetice a liricii populare*, în Revista de folclor, VI, 1961, nr. 3–4.
Bîrlea, O., *Poetică folclorică*, București, 1978.
Brăiloiu, Constantin, *Versul popular românesc cîntat*, în : *Opere*, vol. I, București, 1967, p. 15–118.
Brătulescu, Monica, *Cîteva tipuri de metaforă în folclor*, în : *Studii de poetică și stilistică*, București, 1966, p. 81–93.
Chițimia, I. C., *Folclorul românesc în perspectivă comparată*, București, 1971.
Constantinescu, N., *Rima în poezia populară românească*, București, 1973.
Fochi, Adrian, *Estetica oralității*, București, 1980.
Ionescu, Liliana, *Paralelismul în lirica populară*, în : *Studii de poetică și stilistică*, București, 1966, p. 48–68.
Niculescu, Radu, *Model și sens în balada populară românească*, în: *Educație și limbaj*, București, 1972.
Papadima, Ovidiu, *Literatura populară română. Din istoria și poetica ei*. București, 1986.
Papahagi, Tache, *Poezia lirică populară*, București, 1967.
Pascu, Giorge, *Despre cimilituri. Studiu filologic și folkloric*. Partea I, Teză de doctorat, Iași, 1909.
Renzi, Lorenzo, *Canti narrativi traditional romeni*, Firenze, 1969.
Rogoz, Adrian, *Cimiliturile și rădăcinile invariantelor grafematice*, în : *Semiotica folclorului*, București, 1975.
Ruxăndoiu, Pavel, *Din arta proverbelor*, în : *Folclor literar*, Timișoara, 1967, p. 183–198.
Speranția, Th. D., *Versificațiunea română și originea ei*, București, 1906.
Ursache, Petru, *Poetică folclorică*, Iași, 1976.
Vrabie Gh., *L'art folclorique comme procedé*, în: *Actes du VII-e congrés international d'esthétique*, vol. II, București 1972.
Vrabie Gh., *Din arta literară a doinei transilvănene*, în : *Folclor literar*, Timișoara, 1967, p. 199–217.
Vrabie, Gh., *Mijloace artistice în balada noastră populară*, în: *Limbă și literatură*, 1962, 6, p. 423–439.
Vrabie, Gh., *Retorica folclorului*, București, 1978.
Vrabie, Gh., *Structura poetică a basmului*, 1975, EASR.




## C. COLECȚII DE FOLCLOR


Alecsandri, V., *Poezii populare ale românilor*, vol. I–II, Ediție îngrijită, studiu introductiv, note, variante, de Gh. Vrabie, București, 1965.
Amzulescu, Al.I., Cîntece bătrînești, București, 1974.
Barbi, M., *Poesia popolare italiana, studi e proposte*, 1939.
Cătană, Gh., *Balade poporale din gura poporului bănățean*, Brașov, 1916.
Diaconu, I., *Ținutul Vrancei*, București 1930.
Eminescu, M., Literatura populară, Ediție îngrijită de D. Murărașu, Craiova, (f. a.).
Jarnik, Ion Urban și Bîrseanu, A., *Doine și strigături din Ardeal*, Brașov, 1895.
Mohanu, C., *La fîntîna dorului*, București, 1975.
Stroescu, Cornelia-Sabina, *Snoava populară românească*, București, 1984.
Teculescu, Horia, *Pe Murăș și pe Tîrnave*, Sighișoara, 1929.
Teodorescu, Gh. Dem., *Poesii populare române*, București, 1885.
Tocilescu, Gr., *Materialuri folclorice*, vol. I–II, București, 1900.
Viciu, A., *Colinde din Ardeal*, 1914.

# CUPRINS

Lector : ION NISTOS
Tehnoredactor : GABRIELA ILIOPOLOS

*Bun de tipar 11.IX.1989. Apărut 1990*
*Comanda nr. 2907. Coli de tipar 13*



Tiparul executat sub cd. 73,
la Intreprinderea Poligrafică Iaşi
Str. 7 Noiembrie nr. 49.